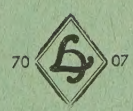
„Mary Hamilton“, eine kritische Untersuchung der Varianten.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Brunhild Grasedieck
aus Bochum.



Marburg 1934

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte / Emsdetten (Westf.)

„Mary Hamilton“, eine kritische Untersuchung der Varianten.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Brunhild Grasedieck
aus Bochum.

Marburg 1934

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte / Emsdetten (Westf.)

Als Dissertation angenommen am 13. November 1933.

Berichterstatter: Professor Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 8. November 1933.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Uebersicht.

Seite:

Einleitung: Sinn und Aufgabe einer kritischen Variantenuntersuchung. 1

I. Kapitel: Ueberlieferung.

a) Begriff und Bedeutung der Uebermittler- und Ueberlieferungsreihen. 3
b) Die Zuverlässigkeit der Sammler und Herausgeber. 3
c) Die geographische Schicht der Ueberlieferung. 8

II. Kapitel: Sachinhalt.

A. Der Stoff und sein historischer Hintergrund. (Zeitbestimmung der Fabel und der einzelnen Fassungen). 9

B. Die Motivreihe der Fabel.

a) Fassungen mit zusammenhängender, sinnvoller Fabelwiedergabe. 12
b) Individuelle Sonderheiten. 13
c) Fragmente. 17

III. Kapitel: Struktur.

A. Die Inszenierung des Stoffes. 19

a) Inwieweit ist der Stoff dramatisierbar, und wie ist die Inszenierung durchgeführt? 20
b) Die einzelnen Szenen und ihr Schwergewicht zueinander. 21
c) Das Verhältnis von Erzähl- und Redeversen. 23

B. Struktur und Metrum der Strophe. 24

a) Strukturtendenzen. 24
b) Untersuchung der Sechszeiler. 26
c) Metrum. 27

IV. Kapitel: Sinngehalt.

A. Das Thema und seine Durchführung. 29

B. „Mary-Hamilton" als tragische Liebesballade. 30

a) Die Quellen der Tragik in „Mary-Hamilton". 31
b) Die Gestaltung der Tragik in den einzelnen Fassungen. 34

V. Kapitel: Stil.

A. Das Verhalten zu den Olrikschen „Epischen Gesetzen". 37

B. Die Formel. 46

a) Standard-Lines. 46
b) Feste stilistische Wortformel. 49

C. Benennung und Gestaltung. 51

Seite:

VI. Ergebnis: Ergebnis.

A. Versuch einer Gruppenbildung mit abschließender Wertung der einzelnen Fassungen. 54

B. Herausstellung einer Repräsentantin.

Schluß. Die Vertonungen der Mary-Hamilton-Ballade. (Vergleichende Melodienbetrachtung nach formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten).

Literaturangabe.

I. Quellen:

Child, James: The English and Scottish Popular Ballads, Vol. I—V. Boston and New York 1882—1898.

Child Sargent-Kittredge: English and Scottish Popular Ballads. Student's Edition, London 1904.

Combs, J. H.: Folk-Songs du Midi des Etats-Unis. 1925.

Barry, Eckstorm and Smyth: British Ballads from Maine, 1929.

Davis, A. K.: Traditional Ballads of Virginia, 1929.

Greig-Keith: Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs.

II. Darstellungen:

Böckel, O.: Psychologie des Volksliedes, Leipzig 1906.
Deutsche Volkslieder in Oberhessen, 1885.

Brandl, A.: Zur Kritik der englischen Volksballaden: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für Heinzel 1898.

Englische Volkspoesie, Pauls Grundriß, 1. Aufl., 2. Band.

Bücher, K.: Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1909.

Eicker, Hilde: Die historische Volksballade der Engländer und Schotten, Leipzig 1926.

English Popular Ballads (English Treasure Series).

Dessauer, Renata: Das Zersingen, Diss. Frankfurt a. M. 1926.

Fehr, B.: Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen, Diss. Basel 1900.

Fischer, Gertrud: Das Tragische als ästhetischer Wert in den englisch-schottischen Volksballaden, Diss. Marburg 1929.

Flügel: Zur Chronologie der englischen Balladen: Anglia, Band XXI, 312 ff.

Gerould, G. H.: The Ballad of Tradition, Oxford 1932.

Gummere, F. B.: The Popular Ballad, London 1907.

Hecht, H.: Neuere Literatur zur englisch-schottischen Balladendichtung: Englische Studien XXXVI, 370 ff.

Schottische Balladensammler aus dem Kreise F. J. Child's, Göttingen 1930.

Hustvedt, S. B.: Ballad Book and Ballad Men. Cambridge, Massachusetts, 1930.

Kahlert, A.: Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade, Diss. Marburg 1930.

Krejci: Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie, Zs. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, XXIV, 115 ff.

Kühnemund, Marga: Ausdruck der Intensität durch Quantität in der englisch-schottischen Volksballade, Diss. Marburg 1930.

Lang, A.: The Mystery of „The Queen's Mary" in: Blackwood's Edinburgh Magazine, Vol. CLVIII July-December 1895 — September 1895.

Liebrecht: Zs. für dt. Philologie IX, 53 ff. (ein Sicilisches Volkslied).

Zur Volkskunde, (Alte und Neue Aufsätze).

Lüdeke, H.: Balladen aus alter Zeit, Berlin 1922.

Meier, John: Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle 1906. Volksliedstudien, Trübners Bibliothek 8, Straßburg 1917.

Mersmann, H.: Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, Leipzig 1930.

Moore, J. R.: Omission of Central Action in English Ballads, Modern Philology, vol. XI, 1913—1914.

Olrik, A.: Die epischen Gesetze der Volksdichtung, Zs. f. d. A. 51, 1 ff.

Petsch, A.: Volkslieddichtung; Volkskunde (Ergebnisse und Fortschritte der germanistischen Wissenschaft, 477—505), Lpzg. 1902.

Pound, Louise: Poetic Origins and the Ballad. Newyork 1921.

Schütte, Paul: Die Liebe in den englischen und schottischen Volksballaden. Diss. Halle 1906.

Sharp, Cecil: English Folk-Sang. Some Conclusion, London MCMVII.

Scheler, M.: Zum Phänomen des Tragischen, in „Abhandlungen u. Aufsätze" Bd. I, 275 ff.

Schmidt, Wolfgang: Die Entwicklung der Englisch-schottischen Volksballaden, Anglia, Bd. LVII, Heft 1 und 2.

Stewart, George, R.: The Meter of the Popular Ballad, Publ. Mod. Lang. Ass. XL, 1925.

Tolman, A. H.: Mary Hamilton; the Group Authorship for Ballads. Pub. Mod. Lang. Ass. XLII, 1927.

Uhland, L.: Geschichte der altdeutschen Poesie.

Wagner, Alfred: Die sittlich-religiöse Weltanschauung des englischen und schottischen Volkes nach den Volksballaden. Diss. Halle 1910.

Wagner, Kurt: Zu den Grundlagen und Formen des Stils der Volksdichtung und ihrer Nachbargebiete I. Hessische Blätter für Volkskunde. XXX/XXXI.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Bln.-Neubabelsberg 1923.

Wechssler, E.: Begriff und Wesen des Volksliedes. Vortrag in Marburg am 4. Nov. 1912.

Wimberly, L. Ch.: Folklore in the English and Scottish Ballads, Chicago 1928.

Wirth, A.: Typische Züge in der schottisch-englischen Volksballade. (Teil 1) 1903.

Typische Züge in der schottisch-englischen Volksballade, (Teil 2) 1907.

Die typischen und formelhaften Elemente in der englisch-schottischen Volksballade, Diss. Halle 1897

Wundt, M.: Völkerpsychologie III, Kunst. Lpzg. 1919.

Deutschbein: Protokolle des Englischen Seminars W. S. 1926/27 Balladenübungen.

W. Schmidt: Vorlesung W.S. 1932/33: Die engl.-schott. Volksballade.

Abkürzungen.

Mary-Hamilton = M—H.
ursprüngliches Motiv = UM.
Barry-Eckstorm-Smyth = Maine.
Beispiel: 173 A_1 $(_{3\text{-}4})$ = Ballade 173 (Child) Version A, Strophe **1**, Zeile 3—4.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554410_0043

Einleitung:

Sinn und Aufgabe einer kritischen Variantenuntersuchung.

„ We no longer apply artificial critic like those of Addison and Johnson, but we let the ballads carry their own aesthetic appeal as a rather simple but genuine sort of poetry." (Hustvedt, 234).

Für eine streng philologisch kritische Methode bei einer Untersuchung der verschiedenen Fassungen einer Volksballade fehlen die Voraussetzungen. Das ist einmal die Herausgabe eines historisch-schottischen Wörterbuches, ohne das der Lautwert der einzelnen Dialekte nicht zugängig ist. Der tiefere Grund aber für das Fehlen dieser Voraussetzungen liegt in den eigentlichen Wesensmerkmalen der Volkspoesie selbst. Es ist ein charakteristisches Merkmal aller Volksdichtung, daß sie nicht Eigentum eines Einzelnen ist, daß sie von Mund zu Mund weitergegeben wird, und jeder Träger nach eigenem Gutdünken und Belieben mit seinem Besitz schaltet und waltet. Durch die mündliche Tradition — die Volksläufigkeit — einer Ballade entstehen dann oft zahlreiche Variationen ein und desselben Stoffes. Die Volksballade ist also als das Ergebnis einer langen Entwicklung anzusehen, und durch die Volksläufigkeit erhält sie ihr charakteristisches Gepräge. „Oral tradition accounts for the development of numerous versions of the same ballad and provides the sufficient justification for preserving the several versions. Good or bad, made or marred in transmission, the versions are themselves the ballads. Archetypes are not to be found, nor can they critically reconstructed with any assurance. However and whenever thhe ballad form originated and single ballads came into successive being, oral tradition has been their element"[1]). Jede Einzelform der Ueberlieferung hat demnach gleiches Recht und gleichen Anspruch auf eine Berücksichtigung im Rahmen einer kritischen Untersuchung. Entgegen früheren Bemühungen, die Ballade auf eine ursprüngliche Gestalt zu rekonstruieren, auf eine „Urform" zurückzugehen[2]), hält die moderne Forschung die „Recreation" für wichtiger als die „Creation"; die Wandlung und Umformung wichtiger als die Herkunft. „The method of

[1]) Hustvedt, S. 16.

[2]) J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XVI: „ein Volkslied kann niemals zu seiner ursprünglichen Fassung rekonstruiert werden; gelingt es dem Liede, die Spuren abzustreifen, die es bei seinen Wanderungen im Volke erhalten hat, so ist das Resultat dieser Arbeit nicht mehr ‚Volkslied'. . . .".

oral transmission is not merely one by which the folk-song lives; it is a process by which it grows and by which it is created"[3]). — Nach Mersmann wird nun die Ueberlieferung einer Ballade erst wertvoll, wenn sie „aus Kraft" anders gefaßt wird als die überkommene Vorlage, während eine „passive" oder „negative" Variante „aus Schwäche" entsteht, d. h. sie zeigt die Folgen der Vergeßlichkeit, des Mißverstehens, der Leichtfertigkeit. Es ist jedoch in dieser Scheidung von „aktiver" und „passiver" Variantenbildung, von „Zurechtsingen" und „Zersingen", nach W. Schmidt außerdem der ästhetische Gesichtspunkt nicht außer Acht zu lassen, der einen entscheidenden Faktor für die Wertung einer Fassung bildet.

Die verschiedenen Fassungen einer Ballade werden nach Child, auf dessen Sammlung in den E. S.P.B. die Mehrzahl der zu untersuchenden Fassungen zurückgeht, als Version oder Variante eingeordnet; d. h. die Versionen (durch große Buchstaben gekennzeichnet) verzeichnen wesentliche Unterschiede in: Plot — Style — Age — Atmosphere, während die Varianten (kleine Buchstaben) sich durch unwichtige, häufig nur wörtliche Abweichungen abheben. Zahlreiche Fassungen einer Ballade sind ein Beweis für ihre Beliebtheit beim Volk, andererseits geben sie ein Zeugnis von dem Reichtum und der lebendigen Entwicklung der Volksballade überhaupt. Der Umfang der fließenden Veränderungen, die sich sowohl auf das Gedanklich-Inhaltliche wie auf das Sprachlich-Formale beziehen, wird bei der näheren Betrachtung aller Fassungen e i n e r Ballade deutlich zutagetreten. Ich verzichte in diesem Zusammenhang darauf, eine Interpretation des Begriffs „Volk" und „Volksdichtung" vorauszuschicken, sondern hoffe, durch die folgende Untersuchung aus Einzelheiten heraus der typischen Eigenart des Volksdenkens näher zu kommen.

Aufgabe und Ziel der folgenden Ausführungen wird nun sein, die Versionen und Varianten, nach den verschiedenen Kriterien auf ihre Volksläufigkeit hin, d. h. auf die charakteristischen Veränderungen innerhalb der Ueberlieferungen zu untersuchen und zu bewerten, und sie danach in bestimmte Gruppen einzuordnen, soweit dieser Weg möglich sein wird. Aus der Fülle der Fassungen heraus wird dann eine Repräsentantin gewählt werden, die den Forderungen der Volksballade im allgemeinen und der „Mary Hamilton"-Ballade im besonderen am besten zu entsprechen scheint, was jedoch nicht — worauf bereits hingewiesen wurde — mit absoluter Sicherheit zu vertreten ist. Da Stil und Struktur das Einigende in der Volksballade darstellen — es gibt nur e i n e bestimmte Struktur, e i n e n bestimmten Stil — wird eine Stiluntersuchung im weitesten Sinne von größter Bedeutung sein. Eine Stilforschung hat zur Aufgabe, die geistige Gesamtform des Gestaltenden zu ermitteln und die Beziehung der „Gestalt" zum Geiste, aus dem sie gestaltet ist, deutlich zu machen[4]). „Stilistische Auswertung kann . . . auch für die letzten Kleinigkeiten nur aufbauen auf einer völligen Erschließung von Sachinhalt und Sinngehalt"[5]). Damit ist der Weg der folgenden Untersuchung bereits gewiesen.

---

[3]) Cecil Sharp, S. 10.
[4]) Nach K. Wagner, S. 166.
[5]) Ebenda, S. 155.

I. Ueberlieferung.

Begriff und Bedeutung der Uebermittlerreihen.

Außer der mündlichen Ueberlieferung und der damit verbundenen Variantenbildung ist die Anonymität des Verfassers ein charakteristisches Wesensmerkmal der Volksballade und bildet für eine kritische Untersuchung die größte Schwierigkeit. Ist einerseits das Freischwebende und Ungebundene, das von allen Realitäten Losgelöste ein charakteristisches Kennzeichen der Volksballade, — „to tell the truth I like to have the ballads quite in the air. It is the next best thing to their flying in the face of all history", schreibt Child in einem Brief vom 17. III. 1891 an Walker — so darf doch die Bedeutung der Uebermittler- und Ueberlieferungsreihen[6]) nicht unterschätzt werden. Ist doch die Güte der Variante stets von der Geistesbeschaffenheit ihres Uebermittlers, seiner Phantasie und Gedächtniskraft, und nicht zuletzt von den Einwirkungen seines Milieus abhängig. Bestimmte Erscheinungen innerhalb der Balladenvarianten, typische Wort-, Motiv- oder Strophenwandlungen werden Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Uebermittlers schließen lassen. Wird z. B. eine Fassung die typischen Erscheinungen des Zersingens aufweisen, so läßt sich daraus eine längere Wanderung in einer geringer zu bewertenden Uebermittlerreihe erkennen. Ferner werden irgendwelche literarischen Einflüsse auf die Teilnahme Gebildeter an der Ueberlieferung hinweisen. Wir müssen bei der einzelnen Fassung gewissermaßen die Lebensbedingungen betrachten, um Wachstum oder Zerfall in ihr zu erkennen. Es ist darauf zu achten, ob sich evtl. gewisse gemeinsame Eigentümlichkeiten bei Fassungen desselben Uebermittlers wiederfinden. Allerdings sind die Quellen der Ueberlieferung nur sehr spärlich zu fassen. Wir wissen in den meisten Fällen, wenn überhaupt ein Name genannt ist, nur sehr wenig von der Person des Trägers; ebenso ist es bei den Orts- und Zeitangaben, Art und Umständen, unter denen die Balladenform erlernt und übermittelt wurde. In den meisten Fällen ist nur der letzte Uebermittler einer Reihe bekannt. Diese letzten Uebermittlerreihen, die wir kennen, setzten sich in Schottland in der Hauptsache aus der gebildeten Gesellschaftsschicht zusammen; aus ihr sind die besten Fassungen überliefert.

Neben der Frage nach der sozialen Schicht der Uebermittler, den kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnissen, in denen sie leben, ist die nach der Zuverlässigkeit des Sammlers und seiner Gewährsmänner, ferner die nach der landschaftlichen Verwurzelung der Fassungen von Wichtigkeit.

Die Zuverlässigkeit der Sammler und Herausgeber.

Bezeichnend für die englische Balladensammlung ist eine gewisse Gemeinschaftsbeteiligung, wodurch die Schwierigkeit hinsichtlich der Frage nach der Zuverlässigkeit der Ueberlieferung erhöht wird[7]). Dem einzelnen Forscher und Sammler stehen Mitarbeiter

[6]) Nach G. Humbert.

[7]) Ueber die namhaften Sammler von englischen und schottischen Volksballaden, ihren Methoden und wechselseitigen Beziehungen gibt Hustvedt in seinem „Ballad Book and Ballad Men" weitgehend Auskunft.

und Helfer zur Seite, deren Tätigkeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, deren Name und Persönlichkeit aber oft neben dem des großen Herausgebers ins Wesenlose versinkt. Die Forderung, bei der Herausgabe von Balladen, die Quelle mitanzugeben, hat sich immer stärker durchgesetzt: „Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts vollzog sich der unausbleibliche Uebergang, der von romantischem Entdeckungsfeuer, willkürlicher Zusammenschweißung mehr oder weniger harmloser Fälschung in die strenge Methode wissenschaftlicher Balladenforschung einmündete"[8]). Hierin bildet Child mit seinen E.S.P.B. für England den Höhepunkt. Sein großes Vorbild ist die Sammlung des Dänen Grundtvig: Danmarks Gamle Folkeviser. In seiner Einleitung weist Child darauf hin, daß er „das Ueberlieferte ohne modernisierende oder antiquisierende Umformung" geben und „einen Einblick in die innere geistige Geschichte der Volksdichtung und des Volkes" gewähren will. „The Editor", so heißt es an einer Stelle in dem Vorwort seiner Sammlung, „after selecting the most authentic copies, has carefully adhered to the originals as they stand in the printed collections, sometimes restoring a reading which has been changed without reason, and in all cases indicating deviations, whether his own or those of others, in the margin"[9]).

Von „Mary Hamilton" (Nr. 173) sind uns bei Child 28 Versionen und drei Varianten übermittelt. Es sind außerdem von neueren Aufzeichnungen drei Fassungen von Greig-Keith, aus Amerika drei von Barry-Eckstorm-Smyth, zwei von Davis und eine von Combs zu nennen. Ein kurzer Abriß über die Zuverlässigkeit der Sammler und Aufzeichner der Fassungen, über ihre Art der Behandlung von Balladen und ein Ueberblick über die Gewährsmänner, auf die sich die Ueberlieferung stützt, soweit diese bekannt sind, soll nun als erstes Kriterium vorausgeschickt werden[10]).

Die verschiedenen Verfahren der bekanntesten Balladensammler in der Behandlung der ihnen überlieferten Stoffe lassen sich vielleicht durch eine Einteilung nach drei verschiedenen Methoden charakterisieren[11]). — Zu der **philologisch-historischen** Methode (in engerem Sinne ist sie eigentlich nur durch Ritson vertreten) können ihrem Grad der Zuverlässigkeit nach Kinloch, Motherwell, vielleicht auch C. K. Sharpe, Maidment und Murison gezählt werden. Von Kinloch sagt Child, in einem Brief an Grundtvig:[12]) „Mr. Kinloch, your ablest of all the collectors, you know . . ." Aehnlich urteilt Hustvedt, wenn er von Kinloch sagt „whose texts are almost unexceptionable . . ."[13]). — Von Motherwell sind uns neben Scott — wie sich aus Tabelle I erkennen läßt — die größte Zahl an Fassungen überliefert (B, C,D,K,L). Er gibt zum größten Teil die Quellen des Textes und das Datum der Ueberlieferung an; letzteres ist in vielen Fällen 1825 (C und D). Seine Gewährsperson ist häufig Mrs. Gentles (D). Die Einleitung

[8]) Hecht, S. 410.

[9]) Child I, S. XI.

[10]) Im Folgenden werden mit den Namen der Uebermittler die zugehörigen Fassungen in Klammern genannt.

[11]) Die Grenzfälle zwischen den einzelnen Verfahren lassen sich natürlich nur schwerlich festsetzen, und es ist selbstverständlich, daß eine solche Einteilung immer nur bedingt vorgenommen werden kann.

[12]) Vom 8. Mai 1874.

[13]) Hustvedt, S. 73.

zu seiner „Minstrelsy" bezeugt, daß er die Unzulänglichkeit des Ergänzens und Verschmelzens von Balladentexten erkannt hat. „Motherwell's long and scholary introduction to his „Minstrelsy' shows sufficiently that he had the soundest views on the general futility of forming ballad texts by joining portions from separate sources, although in certain cases he has himself supplemented defective ballads from trustworthy sources"[14]). — C. K. Sharpe begann seine Balladensammlung auf Anregung von Scott und dessen „Minstrelsy". Zwischen beiden hat ein eifriger Briefwechsel stattgefunden, wobei Scott im Mitteilen von Balladenmaterial großzügig und freigebig war. Sharpe ist verdienstvoll als Sammler und Vermittler, weniger als Herausgeber. „His zeal as a collector may be allowed to outbalance his demerits as an editor"[15]). Child gibt die von ihm überlieferte Fassung als A-Text unserer Ballade heraus. Er bewertet damit diese Balladenfassung sehr hoch. Dieser Beurteilung gegenüber steht eine Ansicht in der „Annual Review" (VII, 473—74) über die Sharpe-Fassungen im allgemeinen: „ . . .enriched as they came to be with the comments of Scott, Motherwell, and others who had poured their varied contributions into Sharpe's roomy kettle"[16]). — Von den weniger bekannten Sammlern sind an dieser Stelle noch Maidment (M) und Murison (N) zu nennen. Von ersterem sagt Hustvedt: He „ranks among the most respectable editors"[17]).

Die Methode von Scott, der bereits als Ueberlieferer der meisten Fassungen unserer Ballade erwähnt wurde, (I, S—Z) kann, ebenso wie die von Burns (R), als eine **künstlerische** bezeichnet werden. Beide Dichter vereinen in sich den Enthusiasmus des Künstlers und den kundigen Forscher und vermischen so die Aufgaben des Dichters und des Sammlers. Sie glaubten den Wert der Volksdichtung erkannt zu haben und wollten gewissermaßen eine Idealgestalt von ihr schaffen. Sie wählen im allgemeinen die künstlerisch wertvollsten Bruchstücke und fassen diese dann geschickt zu einem Ganzen zusammen. Auch Scott's Mitarbeiter, wie James Hogg (AA) und Leyden (Z) besaßen dichterischen Sinn und feines Formgefühl. Leyden's Mitarbeit und umfassende Kenntnis hat viel zur Bereicherung von Scott's „Minstrelsy" beigetragen. Als eifriger Mitarbeiter und Helfer an Scott's Sammlung ist ferner Laidlaw (V) bekannt; auch Skene (F) gehört hierher. „Scott war wie kein anderer Herausgeber mit dem schottischen Volke und der Natur und Ueberlieferung seiner Balladen vertraut, sodaß seine Eingriffe ihre Eigenart und Naturwüchsigkeit kaum verletzten. Er war fähig, schon mit an sich geringfügigen Mitteln, mit fast unmerklichen Wortumstellungen, Begriffsbereinigungen, Silbenvermehrungen und Reimendationen Stil und Rhythmus seiner Fassungen bedeutend zu heben und in den verwerteten Bruchstücken einheitlich zu gestalten"[18]. Der unermüdlichen Forscherarbeit Macmath's, des verdienstvollen Helfers bei Child's großer Sammlung, ist es zu verdanken, daß die wertvollen und wichtigen Texte des Abbotsford MS. noch in letzter Stunde

[14]) Hustvedt, S. 77.
[15]) Ebenda, S. 34.
[16]) Ebenda, S. 68.
[17]) Ebenda, S. 130.
[18]) Humbert, S. 73.

für die E.S.P.B. verwertet werden konnten. Hierin finden sich noch manche guten Texte von Balladen, die nicht in der „Minstrelsy" erschienen waren und andererseits wertvolle Versionen von dort bereits verzeichneten Balladen. (S—Z). — In Verbindung mit Scott steht F i n l a y, der — nach Hustvedt — zu den traditionellen Fassungen auch hier und da eigene hinzufügt, die sich durch gute Erzählung und eigenen Stil auszeichnen[19]). (O).

In der Behandlung von Balladenfassungen läßt sich als dritte eine sogenannte **m o d e r n i s i e r e n d e** Methode herausstellen. Durch dieses Verfahren soll die Volksdichtung dem Zeitgeschmack nahegebracht werden, und an dieser Stelle ist der Name des vielumstrittenen Sammlers B u c h a n zu nennen. Child, der Buchan ursprünglich als „unscrupulous falsier"[20]) und „cheat"[21]) bezeichnete, hat unter dem Einfluß Grundtvigs später z. T. seine Zweifel überwunden und eine Anzahl der anfänglich so geächteten Balladen aus Buchan's Sammlung aufgenommen. Von den Zeitgenossen ist Motherwell, später Walker und Gavin Greig, sehr stark für Buchan eingetreten[22]). Was Child an Buchan bemängelte, kommt in einem Brief an Grundtvig[23]) zum Ausdruck: „When I come to Buchan, I am in difficulty. I must confess that my treatment of his ballads both seems and w a s capricious. My conviction is that Buchan was determined to have a version of his own of all the more important Scottish ballads, and that his process was, as Sheridan says of plagiarists, t o d i s f i g u r e t h e m, as gypsies do stolen children, to make them pass for their own . . . How ist it that Kinloch's ballads, which were also gathered in the North of Scotland, and which are given without the sligsest editorial interference, show nothing of the kind? The vulgarity that I mean consists in tame, mean, unreal style of e x p r e s s i o n, far from v o l k s m ä ß i g." Dagegen erwidert Grundtvig . . . . what you term the 'vulgarity' of the Buchan's texts is to me the best proof of their material authenticity"[24]). — Auf den ersten Blick auffallend bei Buchan's Fassungen ist eine überaus gewissenhafte Vollständigkeit und Länge der Fabel. Erfüllt von einer heißhungrigen Sammelwut, fehlt Buchan in der editoriellen Bearbeitung die Geschicklichkeit und Begabung Scotts. Aber aus seinem Briefwechsel mit Motherwell, der seine Fassungen als echt erkannte und seine MSS. teilweise benutzt und ihm seine eigenen zur Durchsicht geschickt hat, geht hervor, daß Buchan jedenfalls aus mündlicher Ueberlieferung geschöpft hat, und seine Balladen also nicht nur Imitationen oder eigene Produkte sind. Das schließt nicht aus, daß er verbessert hat, was ihm verbesserungsbedürftig erschien. „Buchan's editorielle Tätigkeit würde sich demnach von Scott's dadurch unterscheiden, daß er, wenn ihm mehrere abweichende Fassungen einer Ballade bekannt wurden, nicht aus jeder die besten Strophen auswählte und zu einem neuen Ganzen zusammenfügte, sondern die vollständigste Fassung durch alle

---

[19]) Eine entgegengesetzte Meinung findet sich wiederum, wie auch bez. Sharpe, in der „Annual Review"; VII, 457—62.

[20]) In einem Brief vom 23. Mai 1872. (Hustvedt, Appendix).

[21]) Brief vom 1. Juli 1873.

[22]) Dieses Problem bildet einen Kernpunkt in dem Briefwechsel zwischen Child und Walker.

[23]) Brief vom 8. Mai 1874.

[24]) Brief vom 2. Juli 1872.

darin nicht enthaltenen oder parallellaufenden Strophen aus den anderen auffüllte. Die Lückenlosigkeit, wie die Länge seiner Versionen wären dadurch erklärt"[25]).

Die Forscherarbeit von Greig und Keith — sie zeichneten Balladen aus dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert aus Aberdeenshire auf — hat zu dem Beweis der Echtheit der Buchan'schen Texte beigetragen[26]). Diese Aufzeichnungen beweisen, daß die alten Balladen noch bis in jüngster Zeit im Volksmunde lebendig sind. Sie bilden eine wertvolle Ergänzung des Balladenmaterials zu Child's E.S.P.B., nach dessen Vorbild Bemerkungen über die Uebermittler der einzelnen Fassungen sorgfältig verzeichnet sind. Ein großer Teil ist durch Miss Bell Robertson (84 Balladenvarianten im ganzen), die ein umfassendes Balladengedächtnis besaß, übermittelt worden. Bell Robertson und der ihr zugehörigen Uebermittlerreihe wird ein feiner Sinn für die Ballade und die Erkenntnis ihrer Eigenart zugesprochen. Keith nimmt für die Fassungen Bell Robertson's die Priorität vor Buchan an (womit die Untersuchung von G. Humbert übereinstimmt), d. h., daß sie unbedingt echt und aus mündlicher Tradition sind. Für Keith's Beweisführung würde der fragmentarische und zersungene Charakter der von Bell Robertson überlieferten Fassung C sprechen, was immer ein wesentliches Zeichen mündlicher Tradition ist.

Von den Uebermittlern der amerikanischen Fassungen und ihrer Sammlertätigkeit wissen wir Näheres über Miss Alfreda Peel (Davis, A, B). Sie betont, daß sich die Ueberlieferung von Balladen nicht auf eine bestimmte Klasse beschränkt: „All sorts of people have sung me ballads" schreibt sie. „An old lady whose home was once one of the famous houses on the James River sang me the fragment of a ballad her grandmother had sung to her. Another whose ancestors fought with the Stuarts repeated the three verses of'Mary Hamilton", which I believe are all that have been found in this country"[27]). (Roanoke County). Miss Peel streifte im Lande umher, „to hunt ballads", die sie den verschiedensten Personen (a grave-digger, bootlegger, night watchmen, a scrub-woman usw.) ablauschte. „No wonder, with such varied and fascinating experiences, that Miss Peel was able to write vividly of them"[28]). — Die Fassungen, die von Mrs. James McGill (Maine A) übermittelt sind, bedürfen einer besonderen Vorsicht und Prüfung. „The only songs to which any real objection could be made are those of Mrs. James Mc Gill, which are of recent importance"[29]). — Ein unermüdlicher Forscher in «Virginia Occidentale» ist Carey Woofter (Combs A), von dem überliefert ist, daß ihm von einem Bergbewohner dieses Gebiets allein nicht weniger als vierzig Lieder vorgetragen worden sind.

Die geographische Schicht der Ueberlieferung.

„The original derivation of many of the ballads cannot be determined, but that the best Scottish ballads are from the north, there

[25]) Humbert, S. 109.
[26]) Siehe auch G. Humbert.
[27]) Davis, S. 46.
[28]) Davis, S. 48.
[29]) Maine, S. XX.

can be no doubt"[30]). — Da die Verwurzelung in der Landschaft häufig für eine ganze Gruppe von Balladen bezeichnend sein kann, soll an Hand der Tabelle I ein landschaftlicher Ueberblick der Fassungen erfolgen. Eines der wichtigsten Verbreitungs- und Fundgebiete der Volksballade ist, wie oben betont, der N o r d e n, d. h. das Gebiet von Aberdeenshire. Im allgemeinen weisen Balladen aus dieser geographischen Schicht die nächste Verwandschaft mit der dänischen Ballade auf. Sammler von Balladenfassungen aus diesem Gebiet sind Kinloch, Buchan, ferner Greig und Keith, Maidment und Murison. Da für die Ortsangaben fast immer nähere Hinweise fehlen, ist die landschaftliche Verwurzelung kaum mit absoluter Sicherheit festzustellen; auch muß mit dem wechselseitigen Austausch der Sammler untereinander gerechnet werden. Balladenfassungen aus dem nördlichen Gebiet Schottlands weisen oft charakteristische Eigenarten auf, worauf besonders zu achten sein wird. So scheinen z. B. die auffallende Vollständigkeit und Länge der Buchan'schen Texte, was man auf eigene Zutaten zurückführte, rein landschaftlich begründet zu sein. Die Balladen aus dieser Gegend neigen im allgemeinen zu breiter, ausführlicher Erzählung, zum Motivieren, zum Rationalisieren des Sinngehalts. Fast ein Drittel aller Volksballaden stammt allein aus dem N.O. Schottlands, und unter ihnen befinden sich die besten und wertvollsten Ueberlieferungen.

Ein weiteres wichtiges Sammelgebiet ist das um G l a s g o w, wo die Tätigkeit Motherwell's anzusetzen ist. Renfrew (K) und Paisley (L) — im Westen Schottlands — gehören zu seinen häufigfigsten Ortsangaben.

Als nächstes Landschaftsgebiet für die vorliegenden Fassungen ist dann noch das B o r d e r g e b i e t zu nennen, wo Scott — und etwas nördlicher Burns — hauptsächlich ihrer Sammelarbeit nachgegangen sind. Der geographische Distrikt bei Sharpe ist ungewiß; allerdings ist von seinem Gewährsmann, John Campbell, (A) bekannt, daß er auch im Borderbezirk gesammelt hat. Völlig indifferent bleibt die landschaftliche Einordnung von Harris und Finlay, während Skene vielfach im Norden Schottlands gesammelt hat.

Eine neue Blüteperiode in der Volksballade ist im 17. und 18. Jahrhundert in A m e r i k a entstanden, wo sie wahrscheinlich durch die Emigranten einen neuen und nahrhaften Boden gefunden hat. Da, wo sich eine Volksschicht zu politischer und wirtschaftlicher Macht entwickelt hatte, war die Grundlage zu einer lebendigen Weiterentwicklung der Volksdichtung geschaffen. So hatte sich in dem Gebiet der A p p a l a c h e n die englisch-schottische Volksballade gut erhalten und teilweise typisch gewandelt. Sind doch die Lebensbedingungen, in die nun die traditionelle englisch-schottische Volksballade verpflanzt war, ganz andere geworden! „Instead of being cultivated by a static, homogenous population, it had to live among people flung together in quite new groups, who had been uprooted from their old environments" . . .[31]). Da jedoch das Bergland der „S o u t h e r n H i g h l a n d s" mit dem von Südschottland eine große Aehnlichkeit der Lebensbedingungen aufweist, so ist diese Tatsache vielleicht für die Ueberlieferung in diesen Gebieten

[30]) In einem unveröffentlichten Brief (22. Juli 1895) von Child an Walker. Aus: Greig-Keith, S. XXIX.

[31]) Gerould, S. 257.

von Wichtigkeit. „Les vallées sombres et les montagnes grandioses, avec leur mystère étrange et leur solitude infinie, engendrent naturellement la superstition et le sentiment d'émotion chez le highlander et ajoutent à son fond ancien de „folk-lore' traditionnel"[32]). Wir haben von Combs, dessen Sammlung ein Riesengebiet umfaßt, eine Fassung von „Mary Hamilton" aus dem gebirgigen West-Virginia überliefert. In Virginia sammelt auch Davis, in der Roanoke-County. Die Fassungen, die Barry-Eckstorm-Smyth sammelten, stammen aus Maine, einem nordöstlichen Gebiet der Appalachen Die Fassung A von Mc Gill stammt aus New Brunswick, das am nördlichen Ausläufer des Gebirgzugs gelegen ist.

Da im 17. und 18. Jahrhundert in England die Broadside-Ballads gepflegt wurden, so erhebt sich die Frage, ob die amerikanischen Fassungen evtl. auf eine solche Aufzeichnung zurückzuführen oder davon beeinflußt sind.

II. Sachinhalt.

A. Der Stoff und sein historischer Hintergrund.

„It is impossible to weave all the versions into an intelligible and harmonious story"[33]), so behauptet Child. Entgegen dieser Meinung läßt sich aus der Tabelle II erkennen, daß die Fabel, obgleich sie zwar in recht großer Variation gestaltet ist, doch in ihrer Grundform noch lebendig ist. „No ballad could offer better proof of the tendency of traditional material to vary in all its details, but to remain steadfast in its structural form"[34]). Tolman betont von der „Mary-Hamilton"-Ballade: „We have in this ballad a striking example of what may be called creative tradition"[35]). Die einheitlichen, gemeinsamen Grundmotive werden — nach Eicker — als generelle oder ursprüngliche Motive (U. M.) bezeichnet; sie bilden zusammen die Motivreihe, die die eigentliche Fabel ausmachen. Die der Tabelle II zugrundegelegte Fassung C zeigt die Fabel in klarem, einfachem Aufbau, ohne besondere Abschweifungen. Was für eine Begebenheit bildet nun den stofflichen Hintergrund der Ballade, und was wird uns in den Fassungen gemeinsam berichtet?

Eine der Hofdamen der Königin — eine ihrer „four Maries" — wird ein Kind bekommen; das Gerücht hiervon verbreitet sich schnell am Hofe und dringt bis an das Ohr der Königin. Es wird ein Kindesmord entdeckt, und Mary wird von der Königin zur Rechenschaft gezogen. Die Königin fordert sie zu einer Reise nach Edingburgh auf, wo der Schuldigen das Todesurteil gesprochen wird, und wo die Urteilsvollstreckung sogleich stattfinden soll.

„Mary Hamilton" ist dem Stofflichen nach eine sensationelle Liebesballade, der ein historisches Ereignis zugrundeliegt. Die Entstehungsgeschichte zeigt nicht, wie so manche andere Liebesballade, eine Beziehung zum Nordischen. Aber die Frage nach dem historischen Hintergrund ist nur äußerst schwierig zu beantworten, da sich zwei historische Ereignisse zu kreuzen scheinen. Child, und

[32]) Combs, S. 7.
[33]) Child III, S. 380.
[34]) Gummere, S. 240.
[35]) Tolman, S. 425.

vor allen Dingen Lang[36]), haben sich ausführlich damit auseinandergesetzt. Ich fasse dieses Problem und seine gefundene Lösung kurz zusammen, da es von Bedeutung ist, einmal für eine Gesamtbewertung der „Mary-Hamilton"-Ballade nach ihrer Entstehungsschicht, dann vor allem auch für eine zeitkritische Festlegung ihrer einzelnen Fassungen.

Wenn Child — in Uebereinstimmung mit Courthope — anfänglich annahm, daß diese Ballade nicht älter als 1719 sei, so glaubte er, daß der Stoff durch ein sensationelles Ereignis am russischen Hof zur Zeit Peters des Großen bestimmt war. Da gab es unter der Zarin Katharina eine Hofdame Mary Hamilton, die schottischer Herkunft war. Nach Moskauer Gerichtsakten ist sie 1718 wegen Kindesmords angeklagt und hingerichtet worden[37]). Ihr Geliebter ist Ivan Orlof, ein „aide-de-camp" des Zaren. Man hatte in einem Brunnen, in einem Tuch vom kaiserlichen Hof eingewickelt, ein neugeborenes Kind gefunden, und Mary Hamilton wurde daraufhin beschuldigt und angeklagt. Sie leugnete zuerst, machte aber dann ein umfassendes Geständnis und ist am 14. März 1719 in Anwesenheit des Zaren hingerichtet worden. Sie soll sich in weiße Seide mit schwarzen Bändern gekleidet und vor ihrem Tod um Gnade gebeten haben. Aber ein außerordentlich strenges Gesetz gegen Kindesmord war erlassen worden und ließ die Begnadigung nicht zu. Bemerkenswert ist vielleicht außerdem in diesem Zusammenhang, daß diese russische Hofdame Mary Hamilton sich durch besonders große Schönheit ausgezeichnet haben soll.

Die heutige Annahme ist nun die, daß sich der Stoff dieser Ballade im wesentlichen auf ein Ereignis am schottischen Königshof zur Zeit Mary Stuarts im Jahre 1563 stützt. „The French potticarie and the woman he gotte with chylde were bothe hanged this present Fridaye", heißt es in Randolf's letter to Cecil, dec. 31 1563[38]). Die französische Kammerfrau wird also zur Hofdame Mary Hamilton, wie sie in verschiedenen Versionen genannt ist; sie wird als eine der „four Maries" der Königin bezeichnet. In der Begleitung von Mary Stuart, als sie 1548 nach Frankreich ging, befanden sich — wie bekannt ist — Mary Beaton, Mary Seaton, Mary Livingstone und Mary Fleming. Abgesehen davon, daß die historische Kammerfrau eine Französin war, ist es möglich, daß durch diesen langjährigen Aufenthalt in Frankreich das Volk die „Maries" für Französinnen hielt. Es wäre somit aus diesem Zusammenhang heraus das Motiv der letzten Bitte Mary's an die Seeleute erklärbar, was allerdings auch — nach dem Vorhergehenden — im Zusammenhang mit dem russischen Ereignis möglich ist. Der Name „Carmichael", der in einigen Fassungen auftritt, und neben: „Beaton" und „Seaton" konsequent genannt wird, ist innerhalb ihrer Stellung als „Queen's Mary" unbekannt. Die Rolle des Apothekers[39]), die nur in der später aufgefundenen Version U erhalten ist, ist an anderer Stelle dem König zugefallen. Diese Rollenvertauschung ist, ebenso wie die Verwandlung der französischen Kammerfrau in

---

[36]) Lang, S. 382 ff.

[37]) „Made-of-Honor Hamilton", by M. J. Semefsky, in Slowoê Dyelo, 1885, St. Petersburg.

[38]) Zitiert nach Lang, S. 382.

[39]) Siehe „Calendar of State Papers": „. . . . thinking to have covered his fault with medicine. . . .".

die Hofdame, aus der Eigenart des volkstümlichen Denkens erklärbar, zielt doch das Streben des Volkes immer darauf hin, eine hohe Persönlichkeit, wie den König, als Handlungsträger darzustellen. Betrachten wir einmal U_{13} und T_{10} nebeneinander, so wird dieser Uebergang in dem Rollenwechsel ganz deutlich:

U 13: „'My love he was a pottinger,
Mony drink he gae me,
And a' to put back that bonnie babe,
But alas! it wad na do."

T 10: „'The king he took me on his knee
And he gae three drinks to me,
And a' to put the babie back,
But it wad na gang back for me".

Die Namensgebung der Titelträgerin bedeutet aber wohl die größte Schwierigkeit in der Klärung des historischen Hintergrundes. Child findet folgende Erklärung: „It will be granted, that of all the „Honorable houses" none might more plausibly supply a forgotten maid of honour than the House of Hamilton. The Christian name is a matter of course for a Queen's Mary"[40]). Somit wäre also hier der Vorgang anzunehmen, daß ein im Volk bekannter Name einer vornehmen Familie des Landes für einen vergessenen eingesetzt worden ist.

Neben der psychologischen Deutung dieser Vorgänge bleibt jedoch noch die Frage zu klären, ob nicht gewisse Erscheinungen, wie z. B. der Name Mary Hamilton doch auf das russische Ereignis zurückzuführen sind. Damit erschließt sich die Möglichkeit, ob vielleicht diejenigen Fassungen, die diesen Namen nennen, erst später, d. h. also erst nach 1719 anzusetzen sind. Da die Namen der drei Maries: Beaton, Seaton und Livingstone historisch sind, so müßten diejenigen Fassungen, die diesen Namen n i c h t überliefern, ebenfalls der ursprünglichen Quelle, nämlich dem schottischen Ereignis, fernerstehen. Den Namen „Mary Hamilton" nennen die Versionen: A,B,O,G,H,I,J,T,V,X,Z. Diejenigen die demnach dem schottischen Ereignis näherstehen müßten, wären dann: C,E,F, K,L,M,N,S,U,W,Y. Eine Entscheidung in dieser Frage wird sich jedoch erst nach einer eingehenden kritischen Betrachtung der Fassungen treffen lassen. Festzuhalten ist jedenfalls an einer eigentümlichen Vermischung der beiden oben genannten historischen Ereignisse.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, ob eine geschichtlich treuere Wiedergabe für eine ältere Fassung bürgt, und ob sich damit etwa ein größerer Wert dieser Fassung verbindet. Da mit Wandlung (Gehalt) und Umformung (Struktur) während der Volksläufigkeit[41]) zu rechnen ist, und z. B. auch ein neuer Stoff in eine alte Form gekleidet werden kann und umgekehrt, so braucht diese Annahme nicht unbedingt zuzutreffen. Ein Vergleich der Zeit, in die das russische und das schottische Ereignis fallen mit Höhepunkt u. Verfall der engl. schot. Volksballade ergibt, daß die M.H-Ballade sofern sie in dem schottischen Ereignis wurzelt, in die Blütezeit der Ballade — insbesondere der tragischen Liebesballade — fällt. Inwiefern diese Ballade in ihrer Gesamtheit den Ansprüchen einer guten alten Volksballade entspricht, ob ihre unendlich vielen Va-

[40]) Child V, S. 299.
[41]) Nach W. Schmidt.

riationen als Beweis für eine frühe Entstehungszeit und eine lange mündliche Tradition anzusehen sind, ist zu untersuchen. Es ist weiterhin festzustellen, ob diejenigen Fassungen, die dem russischen Ereignis nahestehen, also ins 18. Jahrhundert fallen — in der die Zeitungsballade blüht — eine mehr negative Bewertung verdienen. Es ist dabei die Tatsache, daß wir heute eine positive Variantenbildung während der Volksläufigkeit für möglich halten, immer im Auge zu behalten.

B. Die Motivreihe der Fabel.

Fassungen mit einer zusammenhängenden, sinnvollen Fabelwiedergabe.

Ein Hauptkriterium für eine methodische Textbehandlung ist der Zusammenhang. Ist dieser, d. h. eine in sich geschlossene verständliche Fabel nicht mehr vorhanden, so sprechen wir von einem Fragment; von dessen verschiedener Entstehungsmöglichkeit und Eigenart wird noch später zu reden sein. Bei einer stofflichen Untersuchung ist der Gesichtspunkt, ob sich gewisse Motive in bestimmten Landschaften oder bei bestimmten Ueberlieferern wiederfinden, zu beachten. Näher hervortreten wird diese Frage dann vor allem bei der Feststellung individueller Sonderheiten.

Die Tabelle II läßt erkennen, daß die im allgemeinen von Child aufgezeichneten Fassungen den gleichen Erzählungsstoff wiederbringen und eine vollständige Fabel in sich enthalten. Stoffliche Uebereinstimmungen scheinen danach besonders die vollständigen Versionen A—I aufzuweisen, wobei besondere Einheitlichkeit in E und F, G und I, L und M auffällt. Von den nachgetragenen Versionen aus dem Abbotsford MS zeigen die Fabeln in ziemlich einheitlicher Durchführung: T,U und X. Aus der Tabelle wird ferner noch deutlich, daß die später gesammelten Fassungen von Greig-Keith und die der amerikanischen Sammler den Schwerpunkt des Interesses auf den Schluß verlegen, daß vielmehr diese Fassungen nur noch ausschließlich das Schluß-Motiv gestalten. Eine Ausnahme bildet die überaus vollständige Fassung von Combs, die große stoffliche Aehnlichkeit mit Child A aufweist. Eine besondere Beachtung in der Frage nach einer einheitlichen vollständigen Fabel bedürfen die stark gekürzten Versionen J—R. Die letzteren drei davon, also P,Q,R sind auf den ersten Blick als Fragmente zu erkennen; sie enthalten nur noch zwei, bzw. eine Balladenstrophe. M.E. läßt sich aus den übrigen Versionen J—O eine zwar teilweise gekürzte, aber doch in sich verständliche Erzählung entnehmen, abgesehen von einer sinnwidrigen Strophe L_5, die ein zurückgreifendes Motiv in den Zusammenhang schiebt. Die Entscheidung bei O ist schwieriger; es liegt m.E. hier eine besonders interessante Fassung vor, die bis zum Aufbruch zur Reise nach Edinburgh die Ereignisse in der allgemeinen Fabel knapp zusammengefaßt wiedergibt, und dann zu einem Triumph Mary's, einem damit völlig gewandelten Schluß, übergeht. Aeußerlich hat besonders fragmentarischen Charakter Version W, die aber ebenfalls in sich eine Geschlossenheit der Fabel bewahrt. Dagegen fehlt in dem Erzählungsstoff von Version Z

vollständig die Voraussetzung für das Geschehen, das somit in seinem weiteren Verlauf unverständlich bleiben muß.

Fassen wir das Ergebnis der Fabelbetrachtung bis hierher zusammen, so ergibt sich, wie auch aus der Tabelle zu ersehen ist, folgendes: dem allgemeinen Stoffzusammenhang entsprechen am vollständigsten die Versionen (und zugehörigen Varianten) A—I, S—Y und die von Combs aufgezeichnete amerikanische Fassung. Eine in sich verständliche und geschlossene, obgleich gekürzte Fabel bringen J — O. Kurze Fragmente sind P — R, AA. Als fragmentarisch ist außerdem Greig-Keith A zu bezeichnen, da eine sinnvolle Geschlossenheit der Erzählung fehlt. Einen besonderen Raum nehmen diejenigen Fassungen ein, die nur das Schlußmotiv — den Abschied — gestalten und weiter ausführen: BB, Greig-Keith B und C (letzteres ganz und gar fragmentarisch), Maine A, B, C, Davis A,B.

Um ein Kriterium in dem rein äußerlichen Verhalten der Fassungen zu der allgemeinen Motivreihe und den einzelnen U.M. weiter durchzuführen, ist es zweckmäßig, die individuellen Sonderheiten der Fassungen einmal herauszustellen.

Individuelle Sonderheiten.

Die individuellen Motive einer Ballade sind durchaus nicht immer mit negativer Bewertung verbunden. Durch die assoziative Denkform, die sich in der Volksdichtung stark auswirkt, ist ein ungeheurer Reichtum und eine Vielfältigkeit von Variationen gegeben. Wir werden erkennen, „daß Assoziation und Trieb in ihren höchsten Formen als Intuition und Schaffenstrieb wesentliche Elemente alles schöpferischen Erkennens und Gestaltens sind"[42]). Stoff, Gehalt und Form der Volksballade werden dem Vorstellungskreise des Trägers angepaßt. Von diesem unbewußten, rein gefühlsmäßig assoziativen Vorgang ist das subjektive, bewußte Eingreifen, Aendern, Auslassen oder Hinzufügen streng zu scheiden. Letzteres bedeutet dann ein „Zersingen", ersteres ein „Zurechtsingen[43]).

Die Durchdringung der Balladen untereinander, d. h. die Aufnahme einzelner Motive aus einem anderen Stoffzusammenhang, ist in der Volksballade eine häufige Erscheinung. Wir machen auch hier den Unterschied zwischen aktivem und passivem Moment, d. h., ob die Uebernahme eines solchen Motivs sinnvoll ist, ob diese Anziehung unbewußt, vielleicht durch eine verwandte Situation geschieht, oder ob es sich um eine willkürliche Einsetzung von fremden Bestandteilen in eine andere Ballade handelt. Ersteres soll als Motivattraktion, letzteres als Kontamination bezeichnet werden[44]). Motivattraktion „beruht auf Assosiation verwandter Vorstellungen und wird bewirkt durch Berührung und Kreuzung von Ueberlieferungsreihen verschiedener Balladen. Motivattraktion darf daher als Kriterium für eine mündliche Ueberlieferung gelten, selbst wenn eine Ballade nur noch als „stall-copy" vorhanden ist"[45]).

---

[42]) Wagner, S. 177.

[43]) Nach W. Schmidt — diese Bezeichnung im Unterschied zu R. Dessauer: „Das Zersingen".

[44]) Von Motivattraktion spricht zuerst G. Humbert.

[45]) Humbert, S. 15.

Eine Entscheidung in der Zuordnung, ob Motivattraktion oder Kontamination, wird sich natürlich in erster Linie auf den Sinnzusammenhang stützen, der als wesentlichstes Kriterium im Vordergrund steht. Ob eine solche Motivverquickung dann der Fassung im ganzen individuellen Charakter verleiht, ob dadurch vielleicht eine Aenderung ihres Wertgehalts bewirkt wird, wird von Bedeutung sein.

Auffallend ist zunächst in einigen Fassungen der völlig gewandelte Schluß, indem nämlich das Motiv des Freikaufs hinzugefügt wird. Version E und F zeigen deutlich, daß dieses Motiv dem eigentlichen Schluß nur angehängt ist; E endet normalerweise mit Strophe 15, F mit Strophe 18. Bis dahin zeigen beide Fassungen eine ziemlich einheitliche, gute Fabelüberlieferung. Der Gedanke, daß die Liebe des Geliebten stärker ist als die nächste Verwandtenliebe und zu größeren Opfern bereit ist als diese, findet sich in einer großen Anzahl von Volksdichtungen aller Nationen. Es ist das Verdienst Liebrechts (a.a.O.), auf diese Motivgestaltung zuerst hingewiesen zu haben. Der Geliebte befreit, wie es viele italienische, schwedische, russische oder deutsche Volkslieder besingen, das in Not befindliche Mädchen, indem er durch Hab und Gut, namentlich durch Gold, seine Freiheit erkauft. Diese ganze Erzählungsformel in „M—H" zeigt eine frappante Uebereinstimmung mit der Ballade Child 59: „The Maid Freed the Gallows", wo dieses Befreiungsmotiv zum organischen Bestandteil der Ballade gehört[46]). Es steht daher in diesem Fall fest, wo die Quelle für diese Motivübernahme zu suchen ist. Die Fassungen 95 E und 173 E stammen beide aus Buchan's MS, was von Bedeutung ist. 95 E_{1-7} zeigt wörtliche Uebereinstimmung mit E_{16-22} unserer Ballade; $\mathbf{F_{19-24}}$ weist wiederum enge Anlehnung in Text und Wortlaut an 95 $B_{1-3, 4-7}$ auf; (Motherwell's MS —learned in Dumbarton); nur ist in letzterer Fassung die zweite Bitte, statt ebenfalls an den Geliebten, wie es in unserer Ballade der Fall ist, an die Mutter gerichtet, und zwar im gleichen Wortlaut wie an den Vater. Ebenfalls übernommen ist dieses Motiv in X_{13-15}, wo die Anlehnung an analoge Strophen aus 95 B noch deutlicher ist als in F; vgl. 95 B_{1-3} oder 91 I_{1-3} (Scott „Materials for Border Minstrelsy") mit X_{13-15}. Zum Unterschied von E und F wird Mary in X die Bitte des Loskaufs verweigert. Eine besondere Gestaltung erfährt dieses Motiv in U_{16}, V_{12-13}, Y_{9-10}, Z_{6-7}, wo von Mary der Gedanke an Befreiung und Rache ausgesprochen wird, den sie verwirklicht glaubt, falls die Eltern oder Brüder von ihrer Not wüßten. V_{13} und Z_7 erwähnen als Parallele zu dem „redgowd" das „red blood", — den Rachegedanken.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß dieses Befreiungsmotiv in E, F, X, U, V, Y, Z sinngemäß in dem Zusammenhang möglich ist und äußerlich betrachtet nicht störend wirkt, daß es aber für den Gehalt der Fassungen von grundlegender Bedeutung ist, wie sich noch später herausstellen wird.

Aehnlich, nämlich auf den Sinngehalt, wirkt sich das Motiv des Augenzubindens aus, daß in B_{21} als Motivattraktion aus der Ballade Child 194 „The Lard of Wariston" aufgenommen ist. B_{21} hat mit

---

[46]) Vgl. G. H. Megas, Die Ballade von der Losgekauften Fred Quellmalz, Die Melodien zur Ballade von der Losgekauften, im Jahrbuch für Volksliedforschung, 3. Jhrg. 1932, 54 und 74.

194 A_9 stofflich wie rhythmisch überaus starke Uebereinstimmungen. Version B endet an und für sich mit Str. 20 und hängt die folgenden Momente: das Augenzubinden, das Angebot des Königs zur Begnadigung — das in anderer Form noch einmal in Greig-Keith A_3 aufgenommen ist — u. Mary's Weigerung noch an den eigentlichen Schluß an, wodurch die Ballade eine Längung und Erweiterung erfährt. Sehr stark rhythmischen und stofflichen Anklang hat B_{22} $(_{3\text{-}4})$ mit 204 A_{11} (1—2) ferner B_{23} $(_{1\text{-}2})$ mit 64 B_{12} $(_{1\text{-}2})$ oder 91 C_{12} $(_{1\text{-}2})$. Das Motiv des Augenzubindens bringt außer B noch X_{12}, und zwar in den beiden letzten Zeilen eines Sechszeilers. B_{21} $(_{3\text{-}4})$ und X_{12} $(_{5\ 6})$ haben fast übereinstimmenden Wortlaut. Bemerkenswert ist nun, daß Version X aus dem Abbotsford-MS von Walter Scott stammt, und daß 194 A überliefert ist in Jamieson's Popular Ballads, „as taken down by Sir Walter Scott from the recitation of his mother". Auf diese Zusammenhänge wird noch bei der stilistischen Untersuchung beim Formelgut eingegangen. — Eine interessante Umgestaltung hat dieses Motiv dann in einer Anzahl Fassungen erfahren, die, wie festgestellt wurde, eine besondere Gruppe in der Ueberlieferung bilden. Greig B_3, Maine B_3, Davis A_4, B_3 zeigen fast wörtliche Uebereinstimmung. Hier ist eine Verbindung des Motivs des Augenzubindens mit dem letzten Gedanken Mary's an die Eltern charakteristisch. Diese so umgeformte Strophe bildet dann einen festen und wesentlichen Bestandteil für die oben genannten Fassungen. Das Motiv des Augenzubindens kehrt in dieser festen Form auch in Maine A_5 $(_{1\text{-}2})$ und BB_3 $(_{1\text{-}2})$ wieder, wobei in Zeile 3—4 der letzteren Fassung noch ein besonderes individuelles Moment enthalten ist. Die Beobachtung, daß das Motiv des Augenzubindes so häufig wieder aufgenommen und neu gestaltet wird, ist ein Zeichen für seine volkstümliche Beliebtheit, was m. E. in der lebendigen Anschaulichkeit dieses Vorgangs begründet liegt.

In $A\,a_{12}, b_{10}, c_{17}$ und B_{14} bittet Mary um einen Trunk Wein, um ihn auf das Wohl der Umstehenden zu trinken. $D_{19,20}$ und G_{13} bringen ebenfalls dieses Motiv des letzten Zutrunks. Die Ursache und Quelle dieser eigenartigen Einfügung ist schwerlich zu erkennen. Eine ähnliche Motivgestaltung in der Volksballade war nirgends festzustellen, außer etwa in Child 58 J_{18}, wo eine Meerjungfrau einen letzten Zutrunk denen bringt, die sterben müssen. Hier ist dieselbe Formel „here's a health" angewandt. Zu der schon erwähnten Ballade 194 vermerkt Child „It may be noted that Jean Livingston, when it was supposed her last hour had come, called for a drink and drank to all her friends"[47]). Wenn in Mary Hamilton dieser Gedanke nun aufgenommen und gestaltet ist (in 194 hat er keine Gestaltung erfahren), so ist auch hier wieder einmal die verwandte Situation in den Balladen maßgebend. Mit diesem letzten Zutrunk ist die Bitte Mary's an die Seeleute verknüpft. Dieses Motiv, daß den Eltern der Tod ihres Kindes verschwiegen werden soll, ist wegen seiner großen Beliebtheit zum allgemeinen Gut der Volksdichtung geworden und findet sich in allen Nationen verbreitet. Child 49: „The Twa Brothers" bringt z. B. eine analoge Gestaltung dieses Motivs, das einem feinsinnigen und tiefen Gefühlsempfinden entspringt und eine charakteristische Seite des Volksdenkens und -erlebens beleuchtet.

[47]) Child IV, S. 30, Anm.

Das Motiv der Abtreibung, das in $C_3, D_4, I_6, N_3, T_{10}, U_{13}, W_3, X_3$ gestaltet ist, entspricht in T und U, wie bereits erwähnt wurde, den Angaben der historischen Quelle. In C_3, D_4, N_3, W_3 und X_3 bringen die beiden ersten Zeilen eine eigene Motivierung: Mary begeht aus eigenem Antrieb diese Tat. I_6 zeigt noch eine besondere Abweichung dieser Motivgestaltung in den beiden ersten Zeilen. Das Abtreibungsmotiv findet sich auch in anderen Volksballaden wieder, z. B. ist es in Child 39: „Tam Lin" dahin gestaltet, daß das Mädchen den Rat dazu von ihrer Mutter, bzw. ihrem Bruder erhält.

Ein sehr beliebtes Moment in der Volksballade ist das Reitmotiv, das einige Fassungen als ornamentative Erweiterung aufnehmen: I, O, U, Z. Diese individuelle Zutat greift in den Handlungsverlauf hemmend ein und ist augenscheinlich eine Motivattraktion aus anderen Balladen. Vgl. z. B. Child 84 $A_{3,7}$ oder 64 $A_{(19)}$ oder 91 A_{24}. Auffallend und bemerkenswert ist, daß in „M—H" nur diejenigen Fassungen diese Motivaufnahme zeigen, die von Scott überliefert sind oder in Beziehung zu ihm stehen.

Während alle bisher erwähnten Motivaufnahmen gewissermaßen allgemeines Volksgut waren, und daraus ihre Erklärung fanden, lassen sich außerdem zahlreiche kleinere, subjektive Eigenarten in den verschiedenen Fassungen feststellen, die den Charakter der Fassung und die Eigenart ihres Trägers deutlich machen. Es sind zumeist nur kleine, willkürliche Abänderungen oder Einschiebungen, die für den Gesamtaufbau der Ballade unwichtige oder entbehrliche Momente darstellen, die auf der anderen Seite aber ein lebendiges Bild von dem bunten Gedankennetz der Ballade ergeben. Oft bewirken diese auf den ersten Blick nur unbedeutend erscheinenden Eigenheiten eine völlige Wandlung des gehaltlichen Momentes und geben der Fassung dadurch ein eigenes Gepräge. Zu diesen Erscheinungen rechnet z. B. die Klage Mary's über ihre eigene Schönheit und die Verführungskunst des Geliebten: H_3, die nähere Ausführung ihres Alters in D_3, H_2, J_1, Y_3 oder die Betonung ihrer Unwissenheit über ihr eigenes Schicksal in G_9, I_{15}, X_9, Z_3. Ferner gehört hierher die ausführliche Beschreibung des Zusammenseins von Mary und dem König in der Kirche am Anfang von G und I, die Einführung der Person der Amme in V_7 oder des „bonnie wee burd" in K_3 (vgl. Child 68 G_3). Auffallend ist dann auch das Verhalten der Königin in F_8 (ähnlich das des Königs in S_5), und die Anklage der Königin, daß Mary das Kind nicht zu ihr geschickt habe in F_{10}. Die Verurteilung Mary's von der Königin wegen ihrer erregten Worte über sie in H_{14} und die Erwähnung der „nine members" in H_8[48]) sind individuelle Eigenarten dieser Fassung. Die Warnung der Verurteilten an die übrigen Maries in H_3, ihre Liebe nicht den „courtly lords" zu schenken, ist ein allgemein beliebtes Balladen-Motiv, das nur hier im Zusammenhang unwichtig erscheint. (Aehnliche Warnungen allgemeiner Art finden sich z. B. in Child 63 B_1, 257 B_1 usw.). Ueberraschend wirkt die Motivierung, daß das Kind für Mary eine Ehre gewesen wäre in D_{10}, L_3, O_4, S_6, oder auch das Motiv der lügenden und schließlich völlig gestehenden Mary in $Y_{5\text{-}7}$.

---

[48]) Der oberste Gerichtshof in Schottland bestand ehemals aus 9 Mitgliedern: Kinloch, Ancient Scottish Ballads, Anm. 259.

All diese genannten Momente sind in dem organischen Aufbau der Ballade entbehrlich, und ihre Auswirkung auf den Wertgehalt der Fassungen wird besonders zu berücksichtigen sein.

Die Fragmente.

Ist ein zusammenhängender Inhalt in einer Fassung nicht mehr zu erkennen, hat die Fabel also einen „zersungenen" Charakter angenommen, so sprechen wir von einem Fragment. Fragmente — obgleich recht verschiedenewertige, wie sich bei einer näheren Betrachtung ergibt — sind folgende Fassungen: P, Q, R, W, Z, AA, BB, Greig-Keith A, B, C, Maine A, B, C, Davis A, B.

Die beiden kurzen Fragmente P und Q sind als zufällige Restprodukte des Zersingens anzusehen; sie enthalten den Anfang irgendeiner Fassung, deren Fortsetzung wahrscheinlich verloren gegangen ist. Die beiden Strophen von Fragment Q sind eine Variation von U_{1-2}. Charakteristischerweise hat sich die Anfangsstrophe in den beiden Fragmenten gut erhalten; während die folgende Strophe von Q ein allgemeines Motiv enthält, das in vielen Fällen wiederkehrt, findet sich das des intensiven Werbens des Königs von P_2 in ähnlicher Form nur noch einmal in A_2 wieder. — Version Z weist Sprünge und Auslassungen auf, die einen sinnvollen Zusammenhang nicht mehr erkennen lassen. Z. B. fehlt vollkommen ein logischer Sinnzusammenhang von Strophe 2 zu 3. Dem Aufbau und der ganzen Beschaffenheit nach ist dieses Fragment ebenfalls — wie auch Version W — als ein zufälliges, wenn gleich vollständigeres Restprodukt des Zersingens als die beiden erstgenannten Versionen anzusehen. Version W weist besonders am Schluß zersungenen Charakter auf, wo die Strophen ohne Sinnzusammenhang aufgenommen und aneinandergefügt werden. — Aehnliche Merkmale lassen sich auch bei Greig A feststellen, wo der sinngemäße Zusammenhang der Fabel ebenfalls verloren gegangen ist. Die von Greig-Keith überlieferten Fassungen sind charakterisiert durch eine Mischung von alten, generellen Motiven der Ballade und neuen Zutaten. Ihr Ursprung ist darin zu sehen, daß einige Strophen der M-H-Ballade in neuerer Zeit wieder lebendig und viel gesungen worden sind. Da die von Greig-Keith aufgezeichneten Fassungen ausschließlich auf mündlichen Vortrag zurückgehen, ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung von Bedeutung, welche Motive das besondere Interesse erregten und im Gedächtnis des Volkes lebendig geblieben sind. Auffallend, und in dem Zusammenhang störend, wirkt vor allem Greig A_3, eine Strophe, die nur einmalig auftritt. Nach Child B_{22} ist zu entnehmen, daß diese hier gesprochenen Worte vom König ausgehen[19]). Die vorhergehenden Strophen 1—2, wie auch alle übrigen, enthalten allgemeine, generelle Motive. An die Abschiedsworte Mary's (Str. 4—5) schließt sich noch in zwei weiteren Strophen ohne Zusammenhang die Kleiderfrage an, ein Motiv, das neben dem des Abschieds (insbesondere der Strophe von den „four Maries") die Vorliebe und das Hauptinteresse zu haben scheint. Die Gestaltungsweise des Kleidermotivs klingt hier in Greig $A_{6,7}$ stark an Child $H_{9,10}$ und $N_{4,5}$ an, während Strophe 4 analog zu N_8 ist. Diese Uebereinstimmungen sind m.E. geographisch zu erklären, da es sich bei all diesen Fassungen um solche von nördlicher Ueber-

lieferung handelt: H = a north country version, N = from Old Deer. — Eine ähnliche Feststellung läßt sich auch bei Greig B_4 machen. Die in N_1 angeführten Zeilen 5—6 sind hier in einen vierzeiligen Vers aufgenommen, in dem bei den letzten Zeilen wiederum ein starker Anklang an H_{12} bzw. H_{22} festzustellen ist.

Dieses Fragment B ist einer besonderen Art von Fragmenten zuzuordnen, nämlich denen, die aus der Isolierung einer besonders interessanten Szene heraus entstehen. Es liegt damit ein ähnlicher Prozeß im kleinen vor, wie er wahrscheinlich bei der Entwicklung einer Ballade aus dem Epos im großen vor sich gegangen ist. Es ist äußerst interessant, daß sich das Schwergewicht bei den folgenden Fassungen einzig und allein auf den Schluß, auf Mary's Abschied, verlegt hat und somit nur ein lyrischer Monolog übriggeblieben ist. Hierzu zählen, außer der erwähnten Fassung Greig B, noch BB, Maine A, B, Davis A, B und evtl. Greig C, das außerordentlich fragmentarischen und zersungenen Charakter hat. In all diesen Fassungen ist die eigentlich zusammenhängende Handlung vergessen, und an ihre Stelle ein einheitliches Stimmungsbild getreten, das durch eine einheitliche Melodie gewissermaßen garantiert wird. Alle letztgenannten Fassungen sind vertont und weisen damit besonders deutlich auf ein lyrisches Gepräge. Die These von J.R. Moore, daß in der Balladentradition eine Entwicklung und Tendenz zum lyrischen Element hin stattfindet, trifft für die M-H-Ballade somit zu. „It is the story which seems to drop out first; it is the situation, with the lyrical comment upon it, which remains"[50]). Von der lyrischen Abschiedssituation der vollständigen Fassungen ist das Motiv der „four Maries" und das des letzten Gedanken an die Mutter in allen Fragmenten übernommen. Der Abschied wird aber durch einige weitere Strophen nun noch näher ausgeführt. Ein anderes, allen gemeinsames Motiv, bildet ferner das des Augenzubindens. Ein völlig neues Moment dagegen enthält die Strophe vom „auld kirkyard" und ein weiteres die vom „nameless grave". Das „namenlose Grab" ist zwar im allgemeinen ein sehr beliebtes Motiv in der Volksdichtung, findet aber, soweit mir bekannt, in der alten englisch-schottischen Volksballade oder im engeren Rahmen der tragischen Liebesballade sonst keine Gestaltung. Bei einem näheren Vergleich dieser lyrischen Fragmente ergibt sich sofort ein enger Zusammenhang untereinander, insbesondere aber von BB, Greig B und Maine B, die alle drei das oben erwähnte neue Moment hinzunehmen. Während die beiden letzteren Fassungen nur in kleinen unbedeutenden Variationen dieses Motiv aufnehmen, ist die letzte Strophe von BB eine freie und ganz selbständige Gestaltung. Da wir wissen, daß Maine B ein Broadside-Druck aus Edinburgh zugrundeliegt, so werden wir hiermit bereits auf eine bestimmte Gruppe oder Familie in der Ueberlieferung gewiesen, eine für das Endergebnis bedeutende Tatsache.

Es bleiben von den weiteren Fragmenten noch zu untersuchen R und AA, die jeweils nur eine Strophe umfassen und einen

---

[49]) Dagegen die andere Auffassung bei Greig-Keith, S. 262: „The blanks in A are as indicated by Mr. Wallace, who also stated that he took A_3 ($_{3-4}$) to mean, that the q u e e n desired the girl to ask pardon for her crime".

[50]) J. R. Moore, S. 394.

ebenfalls ausgesprochenen lyrischen Charakter haben. Ein solches Fragment gewinnt erst dann einen Sinn, wenn es auf seine lyrische Schönheit hin untersucht wird. Seine Entstehung kann vielleicht durch die Beliebtheit einer bestimmten Melodie, die z. B. auf gewisse lyrische Strophen eines bestimmten Rhythmus immer wieder gesungen wurde, gedacht werden. Solche Strophen werden sich also wahrscheinlich oft in engem Zusammenhang mit der Melodie erhalten haben. Das lyrische Fragment R enthält diejenige Strophe der „Mary-Hamilton"-Ballade, die als erste von ihr bekannt wurde. Burns schreibt hierzu in einem Brief vom 25. Januar 1790 an Mrs. Dunlop: „I remember a stanza in an old Scottish ballad, which, notwithstanding its rude simplicity, speaks feelingly to the heart". Charakteristischerweise gehören die beiden erhaltenen Strophen von R und AA wiederum dem Schlußmotiv der Ballade an. Wie bekannt und beliebt diese Strophen von dem letzten Gedanken an die fernweilenden Eltern gewesen sein müssen, beweist auch die Aufnahme in eine ganz fremde Ballade „Peter Amberley", wie sie Maine C enthält. Die Gestaltung des letzten Gedankens in der Fragestellung von Greig C erinnert deutlich an den Schluß von Child 49 A. Auffallend ist hier die Beziehung auf den „young king Jamie", was sich in keiner anderen Fassung wiederfindet. Wir haben es hier also mit einer selbständigen Variantenbildung zu tun, die nur in allzu zersungener Gestalt überliefert ist.

Aus der Untersuchung der Fragmente, die im allg. als letztes Endprodukt innerhalb der mündlichen Tradition angesehen werden, hat sich einmal die Bedeutung und Ursprünglichkeit einzelner Motive herausgestellt, und ferner hat sich für die Gesamtentwicklung der Ballade und den Schwerpunkt des Interesses in der Darstellung Aufschluß ergeben.

III. Struktur.

A. Inszenierung des Stoffes.

Die sensationnelle Liebesballade, wie sie M—H darstellt, hat in der Hauptsache ein psychologisches Interesse am Stoff. Sie greift aus einem Erzahlungsstoff immer nur Einzelsituationen heraus, die mit kleinen Erzählungen ausgeschmückt werden. Die innere Form verleiht dieser Ballade — vor Stoff und äußerer Form — ihren eigentlich typischen Charakter. J.R. Moore weist auf die Uebereinstimmung dieser charakteristischen Eigenart der „simple ballad" mit der „modern short story" hin. Indem er sich gegen das Wort Macauly's wendet „as civilization advances, epic poetry almost necessarily declines", betont er: „On the contrary, the simple ballad, with its selection of details, with its deliberately chosen siuation, with its antecedent action implied or but slightly expressed, with its resultant action in many cases merely foreshadowed, with its powerful suspense, is in close conformity with the principles which underlie the modern short-story, the most highly developed form of the narrative art"[51]). Die innere Struktur der Ballade kennzeichnet sich durch eine Tendenz zur Szeneneinteilung. Diese Neigung zur Szenenbildung steht im engsten Zusammenhang mit

[51]) Moore, S. 397.

der Tendenz der Ballade zur Dramatisierung des Stoffes. Die gute Balladenfassung wird immer — wie M. Deutschbein zuerst erkannt hat — eine typische Gliederung in drei oder fünf Szenen aufweisen. Diese Szeneneinteilung fand die englisch-schottische Volksballade bereits in ihrem Vorbild, der dänischen Volksballade, vor. W. Schmidt glaubt nun nachweisen zu können, „daß diese typische Gliederung der Balladenfabel in eine bestimmte Zahl von Szenen sich erst während der Volksläufigkeit entwickelt hat, ja, daß bei lückenloser mündlicher Ueberlieferung eine Tendenz besteht, die Szenenzahl immer weiter zu vermindern"[52]). Wenn die aus Aberdeen überlieferten Fassungen dieser Annahme zu widersprechen scheinen, so läßt sich diese Eigenart — wie schon hervorgehoben wurde — als geographisch bestimmtes Merkmal erklären.

Inwieweit ist der Stoff dramatisierbar und wie ist die Inszenierung durchgeführt?

Es erhebt sich zunächst die Frage, ob sich der Stoff unserer Ballade überhaupt zu einer Dramatisierung eignet. Das dramatische Element kommt zum Ausdruck durch Spieler und Gegenspieler, durch die die Handlung vorwärtsgetrieben wird. Das Schwergewicht des Interesses ruht aber — wie auch die Fragmente ergaben — auf dem Verhalten Mary's n a c h ihrer Tat, und die Stoffgestaltung ließe sich somit gut in Form eines lyrischen Monologes denken. Ein Blick auf die Tabelle II zeigt, wie stark in den vollständigen Fassungen das epische Element noch vorherrscht; die epische Einleitung umfaßt einen recht beträchtlichen Raum innerhalb der Gesamtdarstellung, und in einer Anzahl Fassungen ist deshalb in der ersten Szene eine teilweise epische Darstellung beibehalten. Wie stark muß die dramatisierende Tendenz sein, wenn sie sich in der Ballade trotzdem durchgesetzt hat!

Da das eigentliche Drama seinen Schwerpunkt nicht in äußerer Handlung hat, sondern sich im Innern Mary's abspielt, mußten zunächst, um zu neuen Szenen zu kommen, Gegenspieler eingeführt werden; das ist in der ersten Szene die Königin, in den beiden folgenden die stummen Akteure, die Frauen und die Umstehenden. Es sind also ganz deutlich drei dramatische Szenen herausgearbeitet:

1. Mary und die Königin
2. Mary und die Leute
3. Mary auf dem Richtplatz — ihr Abschied.

Diese dramatischen Situationen bilden das Gerüst und den Kern der Ballade. „Für das künstlerische Schaffen des Volkes könnte daraus folgen, daß das dichtende Individuum zunächst durch seine Phantasie eine dramatische Situation mit sinnlicher Deutlichkeit (d. h. es sah die Personen gleichsam vor sich und hörte sie reden) erfaßte und darstellte, während die zum Verständnis notwendige Erzählung etwa erst in zweiter Linie geschaffen wurde"[53]). In diesem Zusammenhang ist eine Betrachtung derjenigen Fassungen interessant, die den Stoff in gekürzter und zusammengedrängter Form enthalten. Dabei ist charakteristisch, daß die dramatischen

[53]) Eicker, S. 35—36.
[52]) S. 81.

Situationen — außer der zweiten, die, wie wir sehen werden, am wenigsten dramatischen Charakter hat — durchweg erhalten sind: J—N. Bevor weitere Einzeluntersuchungen folgen, sollen jedoch die einzelnen Szenen in ihrer Eigenart und in ihrem Verhalten zueinander betrachtet werden.

Die einzelnen Szenen und ihr Schwergewicht zueinander.

Durch das Auftreten der Königin gewinnt Szene I einen unbedingt dramatischen Charakter. Da die Königin jedoch nur in diesem ersten Akt als Gegenspieler auftritt, verblaßt das dramatische Element sehr schnell. In Szene II und III fehlen die aktiven Gegenspieler; die Handlung wird nicht vorwärtsgetrieben, die Umstehenden befinden sich in der Er-Sphäre. Die zweite Szene scheint überhaupt nur eingefügt zu sein, um durch Mary's Rede zu einer neuen Szenenbildung zu kommen. Die dramatisierende Tendenz bewirkt ferner die Einführung des Richters, durch dessen Entscheidung wieder ein belebendes Moment hinzutritt. Wir haben die drei Elemente episch — dramatisch — lyrisch vereint in der Ballade enthalten: eine epische Einführung, eine dramatische erste Szene und einen lyrischen Schluß. Im Zusammenhang mit der Ballade spricht Goethe einmal von einem Urei „weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur gebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Luft zu steigen".

Die Anordnung der Szenen steht unter dem Prinzip des Topp- und Achtergewichts. (siehe unten.) D. h. also: die 3. = letzte Szene hat den schwersten dramatischen Akzent. Die 1. Szene erhält im allgemeinen einen, wenn auch nicht ganz so schweren Akzent, während die 2. für den weiteren Verlauf in der Regel die unwichtigere bleibt und zurücktritt. Der Lieblingstypus des Balladenaufbaus ist daher / ⏑ // [54]). Er trifft auch in der M—H Ballade zu, bei der alle Fassungen den Hauptakzent auf der 1. und 3. Szene tragen, wobei vom dramatischen Standpunkt aus die 1., vom ästhetischen Standpunkt aus die letzte Szene am stärksten betont ist.

Eine dreiteilige Szenenführung haben die Fassungen A,B,C,D, E,(F),H,(I),T,U,(V),X und Combs A; von denen hat B durch das Hinzukommen des Königs, (ähnlich D durch die Königin), E und F durch den Loskauf, T und U durch den Gedanken an einen Loskauf und X durch das Erscheinen des Geliebten die Schlußszene erweitert. In I verschwindet die zweite Szene fast völlig und klingt nur noch in einer Strophe an; ebenso in V, wo die Rolle der Leute auf die Amme übertragen ist. Version F ent-

[54]) Daneben gibt es noch einen anderen Typus:
/ //
— — —

Prof. Deutschbein machte mich darauf aufmerksam, daß jener Lieblingstypus sich erklärt aus der alten 5szenigen Ballade, in der die letzten 3 Szenen eine innere Einheit bilden; z. B. in „Child Waters". Die Entwicklung war also:

I. 1 + 2 + 3 + 4 + 5
III
II. 1 + 2 + 3 III (3 szenig).
III. III (1 szenig).

hält in Str. 4 und 5 ein individuelles Sinnbild. Einen ausgesprochen guten dreiteiligen Szenenaufbau und besonders feinen Sinn für die innere dramatische Struktur zeigen die Fassungen A, Combs A, C, E und U. Zweiszenig gegliedert, d. h. es ist nur die erste und dritte Szene gestaltet; sind: G, J—N, S, Y und das Fragment Z. In W ist die zweite Szene unmotiviert an die dritte gehängt. Einszenig sind alle übrigen Fragmente, wobei der Szenenwechsel von Greig A unbestimmt bleibt. In H 14 wie in I 14 und Z 2 ist durch die Uebernahme eines neuen Motivs eine erweiternde Szenenbildung angedeutet. „Die Uebergänge von Szene zu Szene werden zunächst ausdrücklich bezeichnet. . . . Die Uebergangslieder zwischen den einzelnen Szenen gehen leicht während der Volksläufigkeit verloren. . . . . Der Fortfall der Uebergangslieder führt zum sprunghaften Stil, der stets ein wichtiges Kennzeichen des Zurechtsingens ist“[55]). Aus Tabelle II ist bereits zu erkennen, daß in den Versionen B, C, E, I und U die einzelnen Szenen durch eine überleitende Strophe miteinander verbunden sind. In F fehlen dagegen diese Uebergänge ganz deutlich; in A,D,X ist die Verbindung der epischen Einleitung mit der ersten Szene fortgefallen, und in T und V werden die zweite und dritte Szene nicht mehr voneinander abgehoben. In den gekürzteren Fassungen J—O (ebenso in Y und W) hat die Sprunghaftigkeit der Darstellung, die auf eine längere Dauer der Volksläufigkeit zurückgeführt wird, deutlich zugenommen; die Szenen werden ohne Ueberleitung hart aneinandergerückt. In Version E ist eine besondere Uebergangsstrophe zur ersten Szene gestaltet (E 5), die einen ganz und gar individuellen Charakter hat. Ebenfalls auffallende individuelle Uebergänge weist Version G auf, wobei jeweils zwei Strophen eine Ueberleitung bilden: G 3,4 und G 8,9. Die zweite Szene ist in Version H bedeutend erweitert und geht ohne Abhebung in Szene 3 über. (In H 22 klingt am Schluß die zweite Szene noch einmal an). In I zieht sich die Ueberleitung sogar in die ersten beiden Zeilen des Sechszeilers I_9 herüber, der mit den folgenden Zeilen dann zur ersten Szene übergeht[56]). — Die typische Umstilisierung in drei Szenen mit deutlichen Szenenübergängen läßt in C und U künstlerisches Maßbewußtsein erkennen. (In U 8 ist die Ueberleitungsstrophe des Kleidermotivs von Szene II zu III durch ein nicht weniger eindrucksvolles, aber individuelles Moment ersetzt). Version F scheint dagegen noch nicht typisch umstilisiert zu sein, und in den genannten Fällen, wo die Uebergangsglieder während der Volksläufigkeit verloren gegangen sind, zeigt sich ein typisches Merkmal für das Zurechtsingen. Wir haben es hier wahrscheinlich mit einer besonders volkstümlichen Fassung zu tun. Eine endgültige Entscheidung hierüber wird jedoch erst nach weiteren Kriterien getroffen werden können.

Das Verhältnis von Erzähl- und Redeversen.

Die äußere Erscheinungsform für die verschiedenen Elemente, die in der Ballade vertreten sind, sind Erzähl- und Redeverse. Im allgemeinen wird sich die epische Erzählung in Erzählversen

[55]) W. Schmidt, S. 81—83.

[56]) Die sechszeiligen Strophen der Ballade werden noch im nächsten Abschnitt untersucht werden.

und die dramatisch-lyrische in Redeversen wiedergeben. Die epische Einleitung, die in den Fassungen C—I (in der letzteren reicht sie sogar bis in die neunte Strophe) einen beträchtlichen Anteil in der Gesamtdarstellung umfaßt, tritt bei den Fassungen aus Abbotsford (in T, V und Y) bedeutend zurück. Der dramatische Charakter der ersten Szene ist besonders ausgeprägt in A,B,C,D,F(!),H,J,K, M,S,T,(U),Y(!).

Das Verhältnis in der sensationellen Ballade der durchschnittlichen Zahl der Erzählverse zu der durchschnittlichen Zahl der Redeverse ist 4:5[57]). Das würde also auf ein Ueberwiegen des dramatisch-lyrischen Elementes deuten, worauf ja die ganze Entwicklung der Ballade hinzielt. In dieser Hinneigung zum dramatischen Element, was sogar bis zur reinen Dialogform führen kann, hebt sich die Volksballade deutlich von dem mehr lyrischen Charakter des deutschen Volksliedes ab. Es ist ein Teil des verschiedenen Nationalcharakters, der hier zum Ausdruck kommt; denn diese Spuren einer aktiven, dynamischen, zur Dramatik drängenden geistigen Haltung sind für den angelsächsischen Charakter kennzeichnend. Das lyrische Element, das in M.—H. besonders betont ist, tritt oft in Zusammenhang mit einem anderen, häufig mit dem dramatischen Element auf. Vorerst soll nun untersucht werden, ob das allgemeine Verhältnis von Erzähl- und Redeversen 4:5 in der sensationellen Liebesballade, auch für M.—H. zutrifft. (Die Fragmente bleiben bei dieser Untersuchung unberücksichtigt).

Erzähl-	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
verse	6	5	7	7	Ans.	Ans.	7		12		2
Rede-	12	18	10	18	z.	z.	9	teilw.	13	mon.	7
verse					Mon.	Mon.		mon.			

L	M	N	O	S	T	U	V	X	X	Combs A
2	3	Anf.	2	5	5	Anf.		5	teilw.	4
7	6	mon.	6	7	9	mon.		13	mon.	9

Das Ergebnis für ein Verhältnis von Erzähl- zu Redeversen in M.—H. ist ungefähr 1:2. Nehmen wir noch die Fragmente hinzu, die fast durchweg als lyrische Monologe gewertet werden konnten und berücksichtigen ferner, daß die größere Anzahl der Redeverse weniger dramatischen als lyrischen Charakter hat, so ergibt sich für die Gesamtform der Ballade noch einmal deutlich, daß sie gut denkbar wäre als lyrischer Monolog, wobei die ganze Handlung zu einer Schlußszene verschmolzen wäre. Den Versuch dazu hat U gemacht, ihn aber nicht ganz durchgeführt. Eine solche Gestaltungsweise würde auch dem Wesen der Ballade, ihrer Tendenz zur Dramatisierung und Szenenbildung, ganz und gar widersprechen. Bezeichnend sind jedoch die häufigen Ansätze in den Fassungen zur Monologform. Während G,I,S und W mehr zu einem annähernden Verhältnis des epischen und dramatisch-lyrischen Elementes neigen, ist in allen anderen Versionen das letztere Moment überwiegend und verleiht der M.—H.-Ballade ihr charakteristisches Gepräge.

[57]) Nach H. Eicker, S. 59.

B. Struktur und Metrik der Strophe.

Während der Volksläufigkeit hat sich neben der Tendenz zu einer typischen inneren Struktur eine klare Gliederung innerhalb der Strophen selbst durchgesetzt. Die typische Balladenstrophe — so nimmt W. Schmidt an — ist in der englischen Tradition entstanden, während ihre charakteristische Struktur sich hauptsächlich in Schottland entwickelt hat.

Strukturtendenzen.

Ein Hauptkennnzeichen für den Balladenvers ist, daß Versende stets mit Sinnende zusammenfällt. Während Zeile 1 und 2 gewissermaßen nur die Bedeutung eines rhythmischen Auftaktes haben, enthält die dritte Zeile das eigentlich Wichtige und geht dann im Bogenstil in die vierte Zeile über. Durch diese Struktur kommt die rhythmische Bedeutung der Dreizahl + Achtergewicht zum Ausdruck. Die Struktur der Strophe ist ferner gekennzeichnet durch eine dynamische Zweiteilung, eine ausgeprägte Cäsur nach der zweiten Zeile. Zwischen der ersten Zeile, die einen Auftakt darstellt und der zweiten, die eine ausgesprochen rhythmische Bedeutung hat, findet eine rhythmische Abgliederung statt; beide Zeilen stehen sich durch Funktionsgleichheit nahe. Der Aufbau der Strophe steht danach in engem Zusammenhang mit dem musikalisch-rhythmischen Element. Diese enge Verknüpfung von metrischer Struktur und Melodie bedeutet für die Lösung dieser Fragen die größte Schwierigkeit. Denn: „Ballads are song, but they are also verse, in most cases quite obviously"[58]).

Die wichtigsten Strukturtendenzen in der Balladenstrophe sind nun, um es noch einmal deutlich herauszustellen: (nach W. Schmidt, S. 93 ff.)

1. Cäsur nach der zweiten Zeile,
2. das Schwergewicht der Aussage in den beiden letzten Zeilen,
3. rhythmische Abgliederung der ersten Zeile von der zweiten,
4. Funktionsgleichheit der zweiten mit der ersten Zeile.

Diese Strukturtendenzen kommen in den Gemeinstrophen vorbildlich zum Ausdruck. (Siehe z. B. das Kleidermotiv, die Gerüchtstrophe oder die allgemeine Einleitungsstrophe über die Herkunft Mary's[59]). Aber auch außerhalb der allgemeinen Formelstrophen ist diese Durchführung der typischen Strophenstruktur sehr deutlich. Eine Strukturanalyse der volksläufigen Vierzeiler wirft ein Licht auf die Dauer der Volksläufigkeit einer Balladenstrophe, bzw. der einzelnen Fassung. Für die Funktionstendenz der zweiten Zeile stellt W. Schmidt sieben besondere Typen auf[60]). Eine wörtliche Wiederholung der ersten Zeile in der zweiten hat sich im M.—H. besonders stark in den Strophen der zweiten Szene durchgesetzt, z. B. in A_{11}, $B_{11,12}$, C_{11}, E_{13}, F_{11}, $H_{12,13(16,20)}$ M_2, N_7, U_6, B_6. Damit ist der vollkommenste Typ einer Funktionsgleichheit dieser beiden Zeilen erreicht. (Typus 1a) In derselben Szene 2, wie auch beson-

---

[58]) Stewart, S. 57.
[59]) Näheres darüber in Kapitel V, B.
[60]) W. Schmidt, S. 96—99.

ders in den Strophen der ersten Szene, zeigt die zweite Zeile häufig eine Begriffsverstärkung der ersten. (Typus 1b), z. B. in A_{10}, $B_{4,6}$, $C_{7,10}$, D_{11}, $E_{9,10}$, G_7, $H_{2,8,14}$, $I_{11,14,12}$, J_6, S_7, $T_{5,6}$, $V_{3,4,10}$, W_7. Aus dieser Feststellung ergibt sich einmal die ursprüngliche Bedeutung und Volksläufigkeit der zweiten Szene, die in einigen Fassungen dann ganz und gar verdrängt ist. „Die Tendenz der Volksläufigkeit in den unteren Schichten zielte besonders auf die Typen 1—3"[61]). In dem Kleidermotiv wird die Verbindung der ersten und zweiten Zeile durchweg durch den Gegensatz hergestellt (Typus 6). Die Funktionstendenz der zweiten Zeile, die als Kriterium für die Volksläufigkeit und Echtheit der Ueberlieferung von außerordentlicher Bedeutung ist, ist in den Fassungen durchgehend zu belegen, und zwar wechseln innerhalb einer Fassung die verschiedenen Typen miteinander. Eine einseitige Durchführung eines Typus ist nicht zu verzeichnen. Die neu hinzugekommenen Strophen in einigen Fragmenten zeigen im allgemeinen ebenfalls Anlehnung an die allgemeinen Strukturtendenzen. Der rhythmische Einschnitt nach der ersten Zeile ist gewahrt, und in der Strophe vom „auld kirkyard" hat die zweite Zeile die Funktion einer näheren Ortsbestimmung. Diese nähere Bestimmung wird dann zwar in Zeile 3 und 4, auf denen sonst der Schwerpunkt der Aussage ruht, fortgesetzt. Die einschneidende Cäsur nach der zweiten Zeile unterbleibt dadurch. In der Strophe vom „nameless grave" enthält die zweite Zeile einen ganz unvolkstümlichen „if-Satz" und steht daher außerhalb ihrer eigentlichen Funktion. Eine kennzeichnende Strophe für die Fassungen sekundärer Tradition ist noch die des Augenzubindens. Es scheinen hier in den beiden ersten und beiden letzten Zeilen zwei ursprünglich unabhängige Gedanken zu einer Strophe zusammengefaßt zu sein. Somit ergibt sich, daß in den neugeschaffenen Strophen zwar eine äußere Anlehnung an die Struktur der guten Balladenstrophe aufzuweisen ist, sie ihr aber innerlich fern stehen.

Von den Childballaden fällt aus dem Rahmen der guten Strophenstruktur E_{11}, I_{15} und Z_3, ferner die Motivgestaltung in U_{16}, $V_{12,13}$, Y_{9-11}. Bemerkenswert ist, daß es sich in allen genannten Fällen um individuelle Motivaufnahmen handelt. Während in den ersten Fällen, in E_{11}, I_{15} und Z_3, die rhythmische Abgliederung der ersten Zeile von der zweiten noch deutlich ist, aber die Cäsur nach der zweiten Zeile gänzlich fehlt, stimmen für U_{16}, $V_{12,13}$ und Y_{9-11} die entgegengesetzten Merkmale zu. Diese wenigen Ausnahmen sind die einzigen Fälle, in denen gegen die allgemeine Strukturtendenz der Strophen in den Fassungen verstoßen wird.

Sechszeiler.

Die sechszeiligen Strophen, die sich hin und wieder zwischen den allgemeinen Vierzeilern der M.—H.-Ballade befinden, sind folgende: B_3, D_{23}, H_3, $I_{8,9}$, N_1, S_2 und X_{12}. Es dürfte — wie Brandl betont — schwer halten „irgendwo in einer Volksballade eine solche sechszeilige Strophe durch Uebereinstimmung mehrerer voneinander unabhängiger Fassungen zu erhärten"[62]). Eine nähere Unter-

[61]) Ebenda, S. 100.
[62]) Brandl, Zur Kritik der engl. Volksballade, S. 57.

suchung der genannten Sechszeiler soll ergeben, ob dieses Urteil auch für die M.—H.-Ballade zutrifft. Folgende Beobachtung von F. Panke[63]) scheint bereits zum Ergebnis der Problemstellung zu führen: einer vierzeiligen in sich festen Gemeinstrophe, welche die Situation im allgemeinen darstellt, werden noch zwei Zeilen angehängt, welche die Situation den besonderen Umständen der Ballade gemäß kennzeichnen. Inwieweit trifft diese Beobachtung für die obigen Beispiele zu, oder wie läßt sich sonst die Entstehung der sechszeiligen Strophen erklären?

B_3 (Motherwell) und I_8 (Scott) weisen offensichtlich die größte Uebereinstimmung auf: in beiden Fällen ist die Gerüchtstrophe in sich erweitert worden (Zeile 3 und 4); die Tendenz zur dreifachen Steigerung hat sich hier durchgesetzt. Der Sechszeiler in dieser Form klingt deutlich an Child 99 $F_{1,2}$ (Motherwell) an, wo diese Gemeinstrophe als Gerüststrophe verwandt ist. In diesem Zusammenhang kann eine Erklärung für den Sechszeiler gefunden werden: vielleicht durch die gleiche Uebermittlerreihe u. die gleiche geographische Schicht der Ueberlieferung. Jedenfalls ist er in M.—H. in dieser Form ein sekundäres, nicht ursprüngliches Gebilde. In S_2 ist — worauf das Reimwort „day" hinweist — der Gerüchtstrophe in Zeile 1 und 2 ein aus einem anderen Zusammenhang genommenes Motiv vorgeschoben, das in seiner Gestaltung völlig mit B_2 $(_{1\text{-}2})$ identisch ist. Jedenfalls scheint in der Gestaltung der Sechszeiler irgendein Zusammenhang in der Scott'schen und Motherwell'schen Ueberlieferung zu bestehen. In dem Sechszeiler I_9 ist zunächst auffallend die Bezeichnung „our gude queen", das von dem allgemeinen Bild der Königin als Mary's Gegenspieler ganz abweicht. Für diesen Fall, wie auch ganz deutlich für N_1 und X_{12}, trifft die Tatsache zu, daß zu einer Gemeinstrophe (in I_9 ebenfalls zu einem ursprünglichen Motiv) zwei Zeilen neu hinzutreten, die ein besonderes Charakteristikum oder eine Erweiterung bedeuten. Bei den beiden angehängten Zeilen von X_{12} ist wiederum ein Zusammenhang mit Version B bemerkenswert und zwar mit B 21 $(_{3\text{-}4})$. Dieses Motiv hat in den Fragmenten noch größere Bedeutung angenommen. Ein Zusammendrängen verschiedener Elemente weist D_{23} auf, wo wiederum Zeile 5 und 6 etwas Besonderes, Abnormes darstellen. Die schon von Child kleingedruckte Strophe H_3 hat im ganzen individuellen Charakter und gehört nicht zum organischen Bestandteil unserer Ballade. Noch einmal, jedoch ohne die charakteristische 5. und 6. Zeile, findet sie sich wieder in Maine A_4.

Zusammenfassend läßt sich aus der Betrachtung der Sechszeiler feststellen, daß sie nicht zum ursprünglichen Bestandteil der Ballade gehören, sondern in jedem Fall erst später eingedrungen sind, was mit dem oben angeführten Urteil von Brandl über die sechszeiligen Strophen übereinstimmt.

Metrum.

Die typische Balladenstrophe setzt sich zusammen aus zwei Septenaren. Innerhalb der Septenare zeigt sich eine Tendenz zur abwechselnd starken und schwachen Betonung, sodaß der Balladenvers also nicht nur aus sieben einfachen Versfüßen besteht, son-

[63]) Bei W. Schmidt, S. 122, Anm. 17.

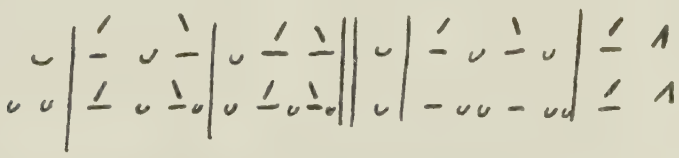
dern aus vier komplexen Einheiten, vier Dipodien. Das allgemeine Schema der Balladenstrophe ist demnach folgendes:

Die metrische Struktur der guten Ballade kennzeichnet sich durch freie Taktfüllung oder -Entlassung innerhalb eines Verses, wodurch oft eine schwebende Betonung hervorgerufen wird, während Nachahmungen oder Broadsides, um es noch einmal zu betonen, sich immer durch größere Regelmäßigkeit auszeichnen werden.

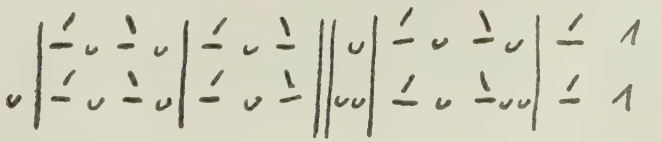
In den Balladen, in denen eine Vertonung vorliegt, ist ein Einfluß der Melodie auf den Rhythmus und durch diesen auf die Metrik wahrscheinlich. G.R. Stewart nimmt an, daß Balladen, die in Verbindung mit einer Melodie standen, sich dem dipodischen Rhythmus mehr oder weniger stark genähert und angepaßt haben, während reine Wortballaden dieses metrische Kennzeichen nicht haben: „. . . . when ballads were composed without the aid of the tune such dipoded movement was too subtle to be preserved"[64]). Die dipodische Struktur bildet ein wesentliches Kriterium zur Scheidung der echten, guten popular Ballad von Broadsides und Nachahmungen, wie auch für die Beurteilung verschiedener Fassungen einer Ballade.

Eine Betrachtung der metrischen Struktur der einzelnen Strophen kann im Rahmen dieser Untersuchung in allen Einzelheiten nicht durchgeführt werden. Es wird in diesem Zusammenhang hauptsächlich von Interesse sein, ob sich bei besonders hervortretenden individuellen Momenten die metrische Struktur evtl. gewandelt hat. Um ein Bild von der metrischen Struktur dieser Ballade zu gewinnen, seien zunächst einmal einige sogenannte „standard lines" metrisch analysiert. Die größte textliche wie rhythmische Festigkeit weist wohl die Strophe von den „four Maries" auf, die auch verschiedentlich vertont ist.

A. 18:

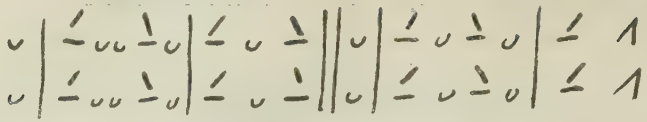


C 5 (die Gerüchtstrophe):



64) S. 495.

A 7 (das Kleidermotiv):



Aus diesen ausgeführten Beispielen lassen sich bereits die Hauptmerkmale für die metrische Struktur der Ballade ersehen. Die Tendenz zur dipodischen Struktur ist deutlich; dabei zeigt sich in den drei verschiedenen Strophen immer derselbe Typus: vor der Cäsur ist der schwächere Akzent ersetzt und ausgeglichen durch eine metrische Pause, die in der Vertonung besonders deutlich zum Ausdruck kommt, indem der vierte Takt nämlich gewöhnlich folgendermaßen gebildet ist: Die bedeutsamen Komponenten für die Struktur sind also vor allem die haupttonigen Silben. „In general the evidence of this omission of syllables goes to show that the structure of the verse rests fundamentally upon the four primarily stressed syllables"[65]). Eine deutliche Neigung zum dipodischen Versbau zeigt sich durchweg in allen echten, volkstümlichen Strophen der M.—H.-Ballade. Sie tritt zurück z. B. in den Anfangsstrophen von Fassung H, besonders in H_3, wo die Struktur mehr monopodischen Charakter annimmt. Von besonders künstlerischer Schönheit sind dagegen die individuellen Strophen 12 und 14 der Scottschen Ueberlieferung I. „When words are thus repeated — so zerlegt G. R. Stewart einen solchen metrischen Aufbau — the first only is of real importance, while the second follows merely as an echo or refrain, of metrical but scarcely of logical value. The third of the series, however, tends to collect the value of both the preceding, and takes a new start with redoubled emphasis. Finally, then, we have this invariable arrangement of repeated words as an interesting confirmation of the dipodic structure"[66]). Es lassen sich bei denjenigen Strophen, die in ihrer inneren Struktur von den allgemeinen Tendenzen abweichen, (s. Strukturtendenzen) auch in dem metrischen Versbau Ausnahmen feststellen. Z. B. ist in den beiden neuen Strophen in einigen Fragmenten (vom „kirkyard" und „nameless grave") die Neigung zur dipodischen Struktur abgeschwächt und ein mehr monopodischer Versbau erkennbar. Die individuellen Schlußstrophen U_{16}, V_{12}, $_{13}$ weichen durch eine Umstellung der Akzente von dem allgemeinen Strukturschema der Strophen ab. Y_3 (Zeiile 3), wie auch Y_6 kennzeichnen sich in ihrem metrischen Aufbau deutlich als „zersungen".

Die Betrachtungen über die metrische Struktur der vorliegenden Ballade, ihre deutliche Neigung zu einem dipodischen Rhythmus, weist bereits daraufhin, daß in M.—H. keine reine Wortballade vor uns liegt. „Meist diktiert das Metrum des Textes den Rhythmus der Melodie"[67]). Auf diesen nahen Zusammenhang des sprachlichen und melodischen Rhythmus wird bei einer näheren Betrachtung der Vertonungen zu achten sein.

[65]) Stewart, S. 940.
[66]) Stewart, S. 942—43.
[67]) Mersmann, S. 44.

IV. Sinngehalt.

A. Das Thema und seine Durchführung.

Der Gehalt einer Dichtung ist das Seelische, das Dauernde, Unvergängliche in ihr, das über Zeit und Ort und Einzelmensch Erhabene. Er umschließt alles, „was an Erkennen, Wollen, Fühlen in ihr enthalten ist und von ihr erwirkt wird“[68]). Gehalt und Werthaltigkeit einer Dichtung stehen somit in engstem Zusammenhang.

Dem psychologischen Interesse der sensationellen Ballade am Stoff entspricht es, wenn im Mittelpunkt eine treibende Kraft, ein bestimmtes Thema steht, von dem alles Geschehen ausgeht. Das Grundthema der sensationellen Ballade, — wie überhaupt der Volksdichtung im allgemeinen, — ist das der Liebe. Es entspricht dabei dem Charakter der Balladen, „wenn uns in ihnen nicht immer die ganze Entwicklung der Liebe zwischen Mann und Weib gegeben, wenn nur ein bestimmtes Moment herausgegriffen ist“[69]). Der Hauptakzent in M.—H. liegt auf dem Verbrechen des Kindesmords und dem Verhalten Mary's n a c h ihrer Tat. Das rege Interesse der Volksballade am Verbrechen entspringt aber nicht einer Sensationslust, sondern liegt, nach diesen und anderen Balladen zu urteilen (s. auch Child 194), mehr auf psychologischem Gebiet: es entspringt wärmster, gefühlsmäßiger Anteilnahme. Das eigentliche Thema von M.—H. ist bestimmt durch die unkomplizierte, ungebrochene Leidenschaft und wird durch diese Unbedingtheit der Kräfte zum Heroischen hinübergeleitet. „Das Thema der tragischen Liebesballade ist immer wieder, wie eine ‚ungesetzliche‘ Leidenschaft anwächst und sich an den Dämmen staut, die eine Gesellschaft zur nützlichen Regelung der Leidenschaft errichtet hat“[70]). Die Liebe selbst wird nicht gestaltet, wohl aber ein durch sie entstandener Konflikt und die eintretende Sühne. Es sind typisch germanische Wesenszüge, die hier zum Ausdruck kommen: Mary nimmt ihren Tod als selbstverständliche Sühne, die durch ihre Schuld bedingt ist, auf sich; das Todesurteil wird von ihr unbedingt anerkannt, und sie geht ungebrochen in den Tod. Nach christlicher Auffassung wäre ihr Tod als eine Strafe aufzufassen, die ihre „sündige“ Tat hervorgerufen hat. Da Mary ihr Schicksal vollkommen auf sich genommen hat, vermag sie andere, die sie beklagen und beweinen, auf ihrem Weg zum Richtplatz noch zu trösten. Widerfährt ihr doch vollste Gerechtigkeit! In dieser herrischen Haltung, in dieser großen Kraft und Ungebrochenheit, liegt eine gewisse Heroisierung der Frau, die das Opfer ihrer Liebe geworden ist. Die kämpferisch-heroische Haltung, das Unreflektierende des ganzen Menschen, die Ungebrochenheit, das ist das typische Ethos der tragischen Liebesballade überhaupt. Das Ethos wird bestimmt durch die Volksschicht, in der die Ueberlieferung stattfindet, und ist daher für die Erkenntnis der Lebensbedingungen einer Ballade bedeutungsvoll. Inwieweit sich nun in M.—H. in den einzelnen Fassungen eine Wandlung des eigentlichen Themas voll-

---

68) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 178.
69) Schütte, S. 5.
70) W. Schmidt, S. 157.

zogen hat, und wo eine Verschiedenheit der Erlebnisgrundlage festzustellen ist, soll im Zusammenhang mit dem tragischen Wertgehalt untersucht werden.

B. „Mary Hamilton", eine tragische Liebesballade ?

Einleitung:

Das Wesen des Tragischen.

Ob M.—H. als eine tragische Liebesballade bezeichnet werden kann, wo die Quellen des Tragischen in dieser Ballade liegen und wie sie im einzelnen zum Ausdruck gebracht werden, soll im Folgenden untersucht werden. Um dem Wesen des Tragischen näher zu kommen, bedarf es zunächst einer kurzen Einführung.

Nach Scheler ist das Tragische etwas, „in dem uns eine bestimmte Beschaffenheit der Welt selbst — und nicht unseres Ich, seiner Gefühle, seiner Mitleid- und Furchterlebnisse — aufzudämmern scheint"[71]). Das Tragische ist also ein objektives So-sein und nicht irgend ein Weltanschauungsbegriff. Alles Tragische bewegt sich — nach Scheler — in einer Sphäre von Werten und Wertverhältnissen. „Es ist ein Wesensmerkmal unserer Welt, daß der kausale Verlauf auf die in ihm erscheinenden Werte keine Rücksicht nimmt. . ."[72]). Nach M. Deutschbein[73]) sind die Werte überhaupt Voraussetzung einer kosmischen Gestaltung des Seins; sie werden durch den Menschen als Logosträger erst in die Dinge hineingetragen. Der kausale notwendige Verlauf der Dinge ist zwar wertblind, doch nicht unbedingt wertfeindlich. Wenn jedoch letzteres vorliegt, so entsteht ein tragischer Konflikt. Das Sein spaltet sich auf in einen notwendigen kausalen Verlauf des Weltzusammenhangs und in eine individuelle Freiheit, die in der Wertwelt verhaftet ist, d. h. der Mensch als Wertträger ist frei, als Geschöpf ist er der Notwendigkeit des Daseins unterworfen und kann sich dem kausalen Verlauf des Naturgeschehens nicht entziehen. Tragik kann nicht entstehen in einer kosmisch-göttlichen Welt, (da hier eine Harmonie von Werten und Kräften besteht), noch in einer satanischen Welt (wo Werte und Kräfte gesetzlich und naturnotwendig entgegengerichtet sind). Das Dasein steht dem Menschen gewissermaßen neutral gegenüber: es ist ein Kräftefeld von causalbedingten Kräften der Natur und wertschaffenden der Wertwelt. Beide Kräfte können positiv miteinander wirken; wo sie jedoch zusammen stoßen, entsteht der tragische Knoten. Die Aufgabe des Menschen ist es, eine Sinngebung des Daseins durch das Hineintragen von Werten, die aus der transzendentalen Welt stammen, herbeizuführen.

Aber nicht durch den Seinszusammenhang, in den der Mensch gestellt ist (Schicksal), können die Forderungen der Wertwelt zerstört werden, sondern auch durch den Menschen als Wertträger selbst: wir sprechen in dem Fall von einem dämonischen Menschen. Er wird getrieben von einer irrationalen, vitalen, elementa-

---

[71]) Scheler, S. 278.

[72]) Ebenda, S. 251.

[73]) Ich halte mich in den folgenden Ausführungen an Deutschbeins Ausführungen: Shakespeare-Kolleg, W. S. 1932/33.

ren Urkraft. Ein Charakteristikum des dämonischen Menschen ist ferner seine Asozialität. Die dämonischen Mächte verachten und hassen alle sozialen Bindungen und Ordnungen der menschlichen Gemeinschaft. Die tragische Schuld kann sich in zwei verschiedenen Formen äußern: als Existential- oder als Essentialschuld. Erstere entsteht dann, wenn sich das Individuum um der Wertwelt willen außerhalb des Seinszusammenhangs stellt. Dies hat im gewissen Sinn immer einen revolutionären Charakter und birgt eine Verschuldung, ein Schuldigwerden in sich. Dem unbedingten Wollen des heroischen Menschen steht ein Müssen des dämonischen Menschen gegenüber. Letzterer verfällt in Schuld durch die in ihm wohnenden dämonischen Kräfte; sein Handeln ist nicht durch den Willen bestimmt; nicht Wahlhandlungen, sondern Triebhandlungen leiten ihn. Diese beiden Faktoren, die Willens- und Müssensseite, bestimmen den Charakter des tragischen Helden.

Es wurde festgestellt, daß es sich bei der tragischen Schuld nicht um eine religiöse, moralische oder rechtliche Schuld, auch nicht um Verletzung der göttlichen, sittlichen oder rechtlichen Gesetze handelt; ein solches Geschehen allein würde wohl zum Traurigen, nie aber zum Tragischen führen. Das Traurige kann zum Pessimismus führen, dagegen schließt das Tragische immer ein positives, schöpferisches Moment in sich, das letzten Endes zur unbedingten Bejahung des Tragischen als höchstem Daseinssinn führt. Denn erst durch die Vernichtung des Wertträgers wird die Wertwelt geoffenbart und als real existierend herausgestellt. Der Wertträger wird zwar als Individuum zerstört, aber diese Vernichtung ist nicht sinnlos; sie führt statt zum Pessimismus zur religiösen Demut. Das Tragische als Erhabenes schließlich ist eine Kundgebung göttlicher Macht; es ist die sinngefüllteste Form des Seins.

Die Quellen der Tragik in „Mary Hamilton".

Tragik kann in subjektiver oder objektiver Gestaltung, als Charakter- oder Schicksalstragik zum Ausdruck kommen[74]). Beide Erscheinungsmöglichkeiten sind niemals kraß voneinander gesondert, sondern die Grenzen sind stets fließend. Während Schicksalstragik selbstverständlich in jedem Fall eine Subjektbeteiligung voraussetzt, so ist auch bei Charaktertragik immer ein Objekt als tragischer Hintergrund erforderlich. Wenn jedoch nach dem jeweiligen Dominieren des einen oder anderen Momentes geschieden wird, so ist M.—H., wie die meisten der tragischen Liebesballaden, der subjektiven Charaktertragik zuzuordnen. Das Hauptgewicht des tragischen Geschehens beruht mehr auf der Subjektbeteiligung als auf dem objektiven Schicksalsverlauf. M.—H. ist aus einer sozial tieferstehenden Schicht in eine höhere gekommen, aus der Sphäre der Yeomanry in die des Kleinadels[75]). Durch diese Milieuverschiebung verliert sie ihre Bodenständigkeit und wird somit das Opfer einer aufsteigenden Schicht. Daß sie in diese Schicht eintritt, ist Notewndigkeit, ist ihr Schicksal; denn die ganze Sippe befin-

[74]) Siehe G. Fischer.

[75]) Die Ballade, die ursprünglich in dem freien Bauernstand wurzelt, hat

det sich auf dieser aufsteigenden Linie. Durch das Losgelöstwerden von Scholle und Sippe verliert sie die Sicherheit ihres inneren Empfindens und ist dem luxuriösen und intriguenhaften Hofleben preisgegeben. Es ist eine Isolierung, ein Herauslösen aus dem allgemeinen Mileu, das sich hier vollzogen hat und das schließlich zum Untergang führt. Aber nicht hierin ist die eigentliche Wurzel des tragischen Momentes in der Ballade zu sehen, sondern bestimmend wirkt vor allem der dämonisch-heroische Wesenszug der tragischen Heldin. Der Charakter scheint sich erst durch das Schicksal zu seiner ganzen Größe und Würde zu entfalten, und in diesem Wechselspiel von Charakter und Schicksal liegt das eigentlich tragische Gehaltsmoment. Charakter und Schicksal greifen in feinen, dichten Fäden ineinander über, spinnen das zwischen beide Momente gestellte Menschenkind eng ein und vernichten es.

Die eigentlich tragische Handlung spielt sich im Inneren Mary's ab. Zwei Mächte stehen sich gegenüber, die mit Notwendigaufeinander prallen: eine subjektive und eine objektive Macht, ein Wollen und ein Müssen. Realisiert werden sie in einem aktiven Beteiligtsein einerseits und einem passiven Getriebenwerden andererseits. Die objektive Macht des Müssens, des Nichtanderskönnens dominiert, was durch die gegebene Situation bedingt ist. „Die tragische Katastrophe erscheint von vornherein durch die Konstellation und Atmosphäre des Ganzen als unvermeidlich drohend, als imminent"[56]). Die tragische Schuld Mary's oder besser ihre Verschuldung, die also existentiell begründet ist, birgt ein tief-metaphysisches Moment in sich. Das rationale Moment des Wissens ist fortgefallen und ein Irrationales, Unberechenbares tritt an seine Stelle. Mary wird schuldig, d. h. sie „gerät in Schuld". ‚Schuldigwerden' betont deutlich die passive Seite der Schuld im Gegensatz zum aktiven Charakter der Sünde"[77]). Dieses In-Schuld-Verfallen faßt Goethe einmal in die Worte:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden".

(Aus Wilhelm Meister: Lehrjahre, Kap. 13). —

So wenig das moralische oder moralisierende Moment für die Gestaltung des Tragischen von Bedeutung ist, so tief ist das Ethische im tragischen Wertbereich verwurzelt. Da die einzelnen Individuen nur innerhalb der Welt ihrer Erkenntnismöglichkeit einen Teil des Makrokosmos in sich spiegeln, so sind sie auch in jeweils verschiedener Spannweite an die sittliche Welt gebunden. Berücksichtigen wir die sittliche Wertwelt bei der Erfassung der Persönlichkeit Mary's, so steht ganz groß im Vordergrund die absolute Lebensbejahung. Der Kampf, mit allen Mitteln die Erhaltung ihres Lebens als des höchsten Gutes zu ermöglichen, ist dann selbstverständlich. Das Leugnen ihrer Tat, wobei sie instinktiv die Gefahr fühlt, wird verständlich; als unkomplizierter, junger Mensch begeht sie diese Lüge aus reiner Furcht vor der Strafe, Und doch ist das Netz schon unentwirrbar um sie

ihre Ideale in der nächst höherstehenden Schicht — dem Kleinadel.

[76]) G. Fischer, S. 9.

[77]) G. Fischer, S. 7.

geflochten! Angesichts ihres nahen Todes erscheint sie dann völlig gewandelt. Sie nimmt nun ihr Schicksal in ihren eigenen Willen auf. Damit ist der innere Kampf überwunden und auch entschieden; das impulsiv-leidenschaftliche Aufbäumen gegen die Strafe und den Tod ist einem duldenden, ruhigen Hinnehmen des Schicksals, — als einem verdienten Leiden — gewichen. Nicht in schwacher Resignation klingt ihr Leben aus, sondern in mutiger Bejahung des Unvermeidlichen. Durch dieses Moment erhält die Tragik der Ballade ihren eigentlichen Höhepunkt, ihren metaphysischen Wert. Das ewigwechselnde Rad des Treibens und Getriebenwerdens ist zum Stillstand gebracht. Die objektive Macht des Müssens hat äußerlich gesiegt, aber das subjektive Moment des Wollens klingt zum Schluß noch einmal groß und feierlich durch und läutert die Heldin und hebt sie in eine höhere Atmosphäre. Die Größe ihres Schmerzes und ihrer Not wird kontrastiert durch die Größe ihrer Ueberwindung. Durch diesen Ausgang werden wir mit ihrem Schicksal versöhnt und sehen letzten Endes hierin die Erfüllung jener letzten göttlichen Wahrheit, die wiederum ein Goethewort ausspricht:

„Nach ewigen, ehernen,
Großen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden".
(Das Göttliche).

Neben den inneren Kämpfen Mary's, dem Zusammenwirken der zwei polaren Kräfte in ihr, läuft der äußere Konflikt, der in Mary auf der einen, der Königin auf der anderen Seite verkörpert ist. Auch hier stehen sich zwei Werte gegenüber, prallen aufeinander, und einer von ihnen muß mit Notwendigkeit untergehen. Natürliches Recht steht wider gesetzliches Recht — Liebe gegen Gesetz. Die Gegensätzlichkeit der beiden Werteträger kommt sehr fein zum Ausdruck in dem Motiv der Kleiderwahl. Mary, die das höhere Recht verkörpert, — es wird durch einen anderen positiven Wertträger, nämlich das Gesetz, vernichtet[78]) — verwirft ein schwarzes oder braunes Gewand und bevorzugt die leuchtend rote, goldene oder weiße Farbe. Letztere sind zugleich ein Symbol für die Vitalität, für das Leben überhaupt. Mary's Lebensfreude und Lebensdrang kommen hierdurch noch einmal ganz stark zum Ausdruck. Rot ist aber auch die Königsfarbe, symbolisch für die Distanz und Würde, durch die sich die Königin auszeichnet, und durch die sie sich von ihren Hofdamen abhebt. Der Farbwahl liegt also zugleich ein Wertsymbol zugrunde. (Parallele Bedeutung hat auch die Wahl des Pferdes in O_6, U_8, X_9). Wenn die Königin ferner an einem silbernen Saum näht (F_4), so liegt auch darin eine Betonung des Besonderen, des Königlichen. In diesen Gefühlsnuancen der beiden Handlungsträger liegt bereits schon ganz tief die innere Notwendigkeit der Katastrophe begründet und lastet schwer über dem Ganzen. Die Unerbittlichkeit des Gesetzes siegt. „Die Schöpfer und Träger der Balladentradition müssen Sippe und Sitte als große Mächte des Lebens empfunden haben; denn jede sich

[78]) Nach Scheler wird beim Tragischen der größere positive Wert immer durch einen anderen positiven Wert vernichtet.

gegen diese Mächte auflehnende persönliche Leidenschaft führt zur tragischen Konstellation, zum tragischen Untergang"[79]).

Die „Unabwendbarkeit der Wertvernichtung (Scheler) löst tragische Traurigkeit aus, die sich durch eine eigentümliche „Tiefe" kennzeichnet. Diese Tiefe wird dadurch gewonnen, „daß der ‚Gegenstand' des Tragischen immer ein zweifacher ist: einmal das uns vor Augen stehende Ereignis, dann aber die in ihm exemplifizierte wesenhafte Weltkonstitution, von der das Ereignis als ein „Beispiel" vor uns steht. Die Trauer schießt so über das Ereignis h i n a u s in eine gleichsam horizontlose Weite[80]). Das eine „Beispiel", das in Mary Ham. gestaltet ist, erfährt eine kosmische Weitung. Durch den ewigen Gegensatz Liebe — Gesetz wölbt sich über dem einmaligen Geschehen ein überindividuelles Moment. Es ist eine allgemein menschliche Tragik, die hier zum Ausdruck kommt; sie löst tragische Traurigkeit und tragisches Mitleid beim Zuhörer aus. Der kosmische Zusammenhang beruht darin, daß der Gehalt zum Ausdruck eigener möglicher Erlebnisse wird.

Die Gestaltung der Tragik in den einzelnen Fassungen.

Wenn die einzelnen Fassungen nach ihrem tragischen Gehalt untersucht werden sollen, so scheiden dabei von vornherein einmal alle fragmentarischen Ueberlieferungen aus, ferner diejenigen Fassungen, in denen durch das Erscheinen des Geliebten, des Königs oder der Eltern am Schluß das tragische Moment aufgehoben wird: B, F, X. In E und F wird Mary von ihrem Tod durch den Geliebten freigekauft; E läßt sie sogar am Schluß entführen. Durch diesen glücklichen Ausgang ist also eine wesentliche Aenderung des Balladengehalts herbeigeführt. Die eigentliche Ballade schließt — wie oben erwähnt — in E deutlich mit Strophe 15, in F mit Strophe 18. Außerdem enthält F durch diesen Schluß einen offenbaren Widerspruch: Mary hat vorher den Geliebten als Mörder ihres Kindes angegeben, (F_{11}), und nun erscheint er und befreit sie. Aber auch in B sowohl wie in X ist fast jede Tragik geschwunden. Durch das Angebot des Königs in B (oder der Königin in D), Mary zu begnadigen, wird die Unbedingtheit des tragischen Ablaufs aufgehoben, und es ist damit ein störender, anorganischer Bestandteil in die Ballade aufgenommen. Die eigentliche Fabel endet — ähnlich wie in E und F — mit Strophe 20, und die letzten drei Strophen, die den Gehalt der Fassung grundlegend ändern, erscheinen als loses, individuelles Anhängsel. Ueber das endgültige Schicksal Mary's werden wir in B, wie in D im Unklaren gelassen, wodurch die Tragik weiterhin geschwächt wird. In Version X ist das Befreiungsmotiv nicht voll ausgestaltet, sondern bricht mit der Weigerung des Loskaufs von seiten der Eltern ab. Die vergebliche Bitte um Gnade gestaltet in anderer Form auch Version V. Den Gedanken an eine Befreiung oder an eine Rache durch die Brüder gestalten folgende Versionen: I, T, U, V, Y, Z. In all diesen Momenten liegt ein störendes und die Tragik schwächendes Moment. In einigen Fassungen wird das feindselige Verhalten der Königin besonders herausgestellt, und Mary

[79]) W. Schmidt, S. 157.
[80]) Scheler, S. 289.

fühlt sich durch sie ungerecht behandelt; die Worte „seek never grace of a graceless face" in E, F, H, N, X, Combs A, oder die Bezeichnung „old queen" in A, G, Combs A geben diesem Empfinden Ausdruck. Durch dieses Moment wird der Gegensatz von Mary als der Verkörperung der Jugend und der Königin als unbedingte Hüterin des Gesetzes noch besonders betont. Mary darf jedoch nicht zusehr entlastet werden, denn damit würde das tragische Moment gewandelt oder schließlich fortfallen. Störend für den tragischen Wertgehalt einer Fassung, der am besten in knapper Darstellung zum Ausdruck gebracht wird, wirken daher fast alle individuellen, ornamentativen Zutaten. Durch das Motiv des Augenzubindens in B und X wird das heroische Verhalten Mary's in schwächliche Furcht gewandelt. In Version H ist die Todesdrohung der Königin wegen Mary's Aeußerung über ihre Person für den tragischen Wertgehalt störend (H_{14}); in K_5 und W_8 ihre direkte Verurteilung zum Tode durch den König oder die Königin, in $D_{10}\,L_3\,O_1\,S_{(5)\,6}$ der Einwand, daß das Kind für Mary eine Ehre gewesen wäre, in $G_{1\text{-}3}$ und $J_{1\text{-}3}$ das intensive Werben des Königs um Mary, ferner das Hervorheben ihrer Ahnungslosigkeit, als sie sich nach Edinburgh begibt in $D_{15}\,G_9\,I_{15}\,X_9$-usw. Das Motiv der Ermordung des Kindes im Schlafzimmer, wo es zwischen den Bettpolstern oder im Blut schwimmend aufgefunden wird, gibt der Balladenfassung einen allzu realistischen Zug, der ihre Schönheit herabsetzt: $E_9\,F_9\,H_7\,J_5\,L_4\,M_4\,T_5\,V_2\,(W_7)\,X_4$. Durch dieses Moment gerät die Ballade in Gefahr, rührselig und gruselig wirken zu wollen, also in den Ton der Bänkelsängerballade zu verfallen. In U wird die Tragik geschwächt durch einen realistischen Zug in Strophe 13, nämlich die Erwähnung des „pottinger" als des Geliebten Mary's und dessen Abtreibungsversuch; ähnlich in T 10. Ein geheimnisvolles, beinahe mystisches Moment enthalten die Eingangsstrophen von Version H, die in H_4 (Zeile 4) in dem dunklen, unheilahnenden „an na body kend to wha" enden. Version G bringt in einer pathetisch gehaltenen Einleitung, in der überraschenden Motivierung in Strophe 9, (Z. 4) und vor allem auch in 11, (Z. 4) eine ganz neue Stimmungsgrundlage. Die heroisch-kämpferische Haltung Mary's hat sich in ein schwaches Sichergeben in eine grausame Schicksalsfügung gewandelt, die als Schmach und Schande (shame) empfunden wird. In W_2 greift der Vortragende persönlich durch eine rückschließende Ueberlegung in die Erzählung ein: „and I wait she's bought dear". Außerdem wird das Geschehnis durch die Erwähnung des „butler's bed" individuell realisiert.

Während auf der einen Seite durch einzelne individuelle Zutaten sich der Gehalt der Ballade wesentlich ändern kann, so wird andererseits oft das tragische Moment durch das Fehlen gewisser Momente geschwächt. Diejenigen Fassungen, z. B., die das Motiv der Kleiderfrage nicht gestalten, (es sind nur ganz wenige) entbehren damit eins der wesentlichsten Momente des tragischen Wertgehaltes: F, G, I, L, M, U, Y. In V ist Szene I sehr stark gekürzt; durch das Fehlen der dramatischen Gegenüberstellung von Mary und der Königin, diesem angsterfüllten Leugnen und der unerbittlich forschenden Gerechtigkeit, entbehrt die Fassung eines der gehaltlich tiefsten und schönsten Momente. Alle diejenigen Fassungen, die zweiszenig gestaltet sind, d. h. die die zweite Szene fallen lassen, entbehren ein für den tragischen Wert-

gehalt wichtiges und charakteristisches Moment. Die gekürzten Fassungen J — O zeigen z. B. im allgemeinen und in manchen Einzelheiten — wie sich schon herausstellte — andere Gehaltwerte. Das endgültige Schicksal Mary's ahnen wir in J erst durch ihre letzten Abschiedsworte, die in J_{10} in einer überraschenden Wendung innerhalb einer Formelstrophe — gewissermaßen in einem Selbstbedauern — ausklingen. K nimmt in Strophe 1 bereits den Ablauf des folgenden Geschehens vorweg und hebt damit das Spannungsmoment, statt es möglichst lange hinauszuzögern, gleich am Anfang auf. Als Grund für das unglückselige Schicksal Mary's — des „serving-maid" — wird ihr Kind angegeben: „and for it she maun die". Im Gegensatz dazu wird in L die eigentliche Lösung und das Grundmotiv der Fabel erst in der letzten Strophe zusammengefaßt; die Spannung, die sich bis dahin in dem schnellen Ablauf des Geschehens gesteigert hat, wird noch einmal durch das neue Moment der letzten Zeile „and the king fell in love with me" geweckt und wird zugleich in dieser klärenden und abschließenden Tatsache zur endgültigen Lösung gebracht. Durch diese Art Bekenntnis wird das geheimnisvolle Dunkel, das über den vorangehenden Geschehnissen liegt, kraß erhellt, sodaß hinsichtlich des tragischen Wertgehalts der Ballade diese realisierenden Schlußzeilen störend wirken. Die Schlußstrophe in M dagegen, die ebenfalls über Mary's Herkunft berichtet, ist auch in ihrem letzten Teil dem lyrischen Stimmungsgehalt des Abschiedsmotivs angepaßt und läßt ein wehmütiges Mitempfinden zurück. In Version N ist auffallend, daß von der eigentlichen Geburt eines Kindes nichts berichtet wird, sondern die Aufforderung der Königin, nach Edinburg zu reisen, und damit das weitere Schicksal Mary's, scheint sich auf Grund des Abtreibungsversuches zu vollziehen. Das Sprunghafte ist auch hier wieder ein Zeichen einer langen Volksläufigkeit. Während die Fassungen J—M trotz der erwähnten Merkmale dem vorher interpretierten Wertgehalt der Ballade noch nahestehen, und ihn erkennenlassen, scheint Version O gehaltlich völlig verändert. „That I may ride in renown" sind die letzten Worte Mary's, und mit diesem lauten Triumph endet die Fabel. In dieser kurzen Balladenfassung ist nur noch die erste Szene ausgestaltet; nichts wird von einem Urteilsspruch, nichts von einem tödlichen Ausgang ihres Schicksals berichtet. Ist es aber ein wirklicher Triumph, ein glücklicher Ausgang des anfänglich angedeuteten tragischen Schicksals, der in diesem überraschenden Abschluß zum Ausdruck kommt? Oder liegt nicht vielmehr in dieser heroischen Haltung Mary's die ganze Größe und Unerbittlichkeit ihres schon bestimmten Schicksals, das sie damit anerkannt und auf sich genommen hat? Dann bedeutet „renown" die letzte und absolute Bejahung des auferlegten Schicksals — des Todes an dieser Stelle —, und der tragische Wertgehalt steht trotz dieser wenigen Strophen ganz stark und deutlich im Hintergrund.

Aus allen bisherigen Kriterien ergibt sich, daß die Tragik einmal in denjenigen Fassungen, die alle drei Szenen gestalten, am deutlichsten und wirkungsvollsten zum Ausdruck gelangt und ferner da, wo die Ereignisse in knapper Darstellung, ohne individuell ornamentative Erweiterungen geformt werden. Diesen Ansprüchen scheint im größten Maß Version C zu entsprechen. Die Spannung zwischen Wert- und Seinswelt, die ungeheure innere Einsamkeit Mary's, ihr leidenschaftliches Sichaufbäumen und das

trotzige bewußte Sichergeben in ihr Schicksal, das alles erscheint hier ins Wesentliche, Rein-Menschliche erhoben. Jede materielle Grundlage ist dabei nebensächlich und wird vermieden, und die Ereignisse werden ganz aus dem einfachen, ungeteilten Gefühl heraus dargestellt und gestaltet.

V. Stil.

A. Das Verhalten zu den Olrikschen „epischen Gesetzen".

Wie schon vorher betont wurde, läßt eine Betrachtung der stilistischen Eigentümlichkeiten einer Fassung am besten auf die Art der Ueberlieferung und die Beschaffenheit des Trägers schliessen. Wenn nun die stilistischen Eigenarten der Volksballade im einzelnen an M.—H. untersucht werden, so wird nicht diejenige Fassung die wertvollste sein, die eine möglichst große Zahl typischer Elemente und formelhafter Gebilde aufweist, sondern es wird stets auf den jeweiligen Zusammenhang, auf die Art der Anwendung ankommen. Es kann z. B. bewußtes Anlehnen eines Dichters an die Formelsprache der Volksdichtung vorliegen, worauf besonders bei den von Scott überlieferten Fassungen zu achten sein wird. Andererseits wird die feste Stilisierung eines Motivs einen Beweis für seine Ursprünglichkeit als Balladenmotiv darstellen. Es soll nun vorerst die Geltung der „epischen Gesetze" für M.—H. erprobt, und damit zugleich charakteristische Stilelemente in den einzelnen Fassungen besonders herausgestellt werden.

Bei einer stilkritischen Untersuchung handelt es sich, um es noch einmal hervorzuheben, um die Erkenntnis der Umstilisierungstendenzen, die sich während der mündlichen Tradition herausgebildet haben. Als ein wichtiges Kriterium gelten hierbei die von Axel Olrik aufgestellten „epischen Gesetze der Volksdichtung". „Darum müssen wir die Uebereinstimmungen Gesetze nennen", sagt er, „weil sie die Freiheit der Komposition in ganz anderer und strengerer Weise beschränken als in unserer Kunstdichtung"[81]). Olrik beansprucht die Gültigkeit dieser Gesetze für die gesamte europäische Sagendichtung und z. T. noch weiter. Nach W. Schmidt haben sie in den Child-Balladen nicht unumschränkte Geltung, was nun an der vorliegenden Ballade zu untersuchen ist[82]).

Dem Ruhegesetz des Eingangs und Ausgangs widerspricht die Tendenz zur Dramatisierung. Der leise Eingang bei M.—H. scheint durch die typisch-epische Eingangsformel: „There were" oder „There lived" gesichert zu sein. „Derartige epische konventionelle Eingänge erleichtern unter Umständen dem Sänger, seine erste Befangenheit zu überwinden"[83]). Eine andere Art des leisen Eingangs, der fast durchweg in den monologisch beginnenden Fassungen wiederkehrt und über Mary's Herkunft berichtet ist: „my father was". Wenn Version H bis zur jüngsten Kindheit Mary's ausholt und mit einer rückschauenden Ueberlegung beginnt,

[82]) Die Gültigkeit der epischen Gesetze für die Volksballade ist zuerst von M. Deutschbein erkannt worden.

[83]) W. Schmidt, S. 106.

[81]) Olrik, S. 2.

so zeigt sich hierin ein durchaus unvolkstümliches Element. Diese: Eingang führt im übrigen mehr in die Stimmung als in die Situation der Ballade ein. In den gekürzteren Fassungen ist die dramatisierende Tendenz deutlich erkennbar an einem häufig ganz dramatischen Eingang. L und K beginnen sogleich mit einem Dialog, das Fragment Z mit einem Anruf. Während sich im allgemeinen das Fragment Z mit einem Anruf. Während sich im allgemeinen bei den Balladen die Tendenz zu dramatisieren am Schluß stärker durchgesetzt hat als am Eingang, ist in M.—H. ein lyrisch abgestimmter, leise ausklingender Schluß charakteristisch. Eine Ausnahme hierin bilden nur diejenigen Versionen, die einen individuellen, den Gehalt der Ballade wesentlich ändernden Schluß haben: D, E, F, O; davon haben B, D und F dialogischen Ausgang.

Das für den Stil der Volksdichtung vielleicht umfassendste und bedeutungsvollste Gesetz, ist das der Wiederholung[84]). „Wiederholung ist die Urgestalt aller Form, und das festeste, strengste Gesetz mußte erst an ihr erfüllt werden, ehe die Dichtung für eine freiere Gestaltung reif war"[85]). Während die Kunstdichtung besonders stark erregende Momente durch dramatische Knappheit zum Ausdruck bringt, setzt die Volksdichtung für Qualität die Quantität[86]). Die Stimmungsballade, die mehr als eine bloße Erzählung der Ereignisse geben will, bedarf besonderer Ausdrucksmittel, um Wesentliches, inneres Bedeutungsvolles hervorzuheben und Zufälliges ins Typische, Allgemeine zu erheben. Die Stimmungsballade verkörpert eine bestimmte Idee. „Jede stoffliche Erweiterung geschieht dabei nur von dem einen großen Gesichtspunkt aus, den das Gefühl vorschreibt. Jede Sprunghaftigkeit dient nur dazu, alles Aeußerliche, Gleichgültige zu übergehen, jede Wiederholung aber gipfelt darin, das Wesentliche des inneren Anteils hervorzuheben"[87]). Während Olrik zwischen schlichter und steigender Wiederholung scheidet, macht M. Kühnemund den feineren Unterschied von formaler Wiederholung, Kompositions- und Sinnwiederholung. Die schlichte Steigerung schließt das Gesetz der Schematisierung in sich. „Zwei Personen und Situationen derselben Art werden nicht so verschieden wie möglich, sondern so übereinstimmend wie möglich dargestellt"[88]). Dagegen steht die steigernde Wiederholung in engem Zusammenhang mit dem Gesetz der Dreizahl und dem Topp- und Achtergewicht. Diese beiden für den Balladenstil höchst charakteristischen Tendenzen werden also in engstem Zusammenhang betrachtet werden müssen.

Bei einer oberflächlichen Betrachtung ist es auffallend, daß das wiederholende Moment hauptsächlich für die dramatischen Höhepunkte der Ballade, also innerhalb der drei Szenen zum Ausdruck kommt, und die epische Einleitung im allgemeinen weniger davon betroffen wird. Die strukturhafte, rhythmische und intensivierende Bedeutung der Wortwiederholung fällt in den meisten Fällen zusammen; die Kettenverschlingung, bei der eine Verknüpfung der Verse durch Wiederholung der letzten Worte oder Satzteile der vorhergehenden Strophe erfolgt, hebt den strukturhaften

[84]) Die Reihenfolge ist nach den Gesichtspunkten von W. Schmidt, S. 103 ff. eingehalten.

[85]) Kühnemund, S. 11.

[86]) Kühnemund, a.a.O.

[87]) Ebenda, S. 50.

[88]) Olrik, S. 8 f.

Charakter der Wiederholung besonders hervor. Diese Form weist häufig die 2. Szene, die Gegenüberstellung von Mary und den Leuten, auf: $A_{10, 11}$ (wo das „weeping" wiederaufgenommen wird), $B_{10, 11}$ und $_{12, 13}$ („alace"), $C_{10, 11}$ („och and alace"), $D_{14, 15}$ („greeting"), $[N_{6,7}]$. Das strukturhafte Moment der Wiederholung ist ebenfalls deutlich in der Formgebung des Kleidermotivs in einigen Fassungen. Hier wird durch ein Zurückgreifen auf die vorhergehende Strophe die folgende angeschlossen: $A_{6, 7}$, $D_{12, 13}$, $H_{9, 10}$, $N_{4, 5}$, Greig $A_{6,7}$. Auch in den Strophen, die das Befreiungsmotiv enthalten (E, F), aber nicht zur M.-H.-Ballade gehören, ist die struktur) hafte Bedeutung der Wiederholung erkennbar. Die Volksdichtung braucht diese sinnliche formale Wiederholung nicht bloß als Gedächtnishilfe; durch sie wird ein straffer Aufbau bewirkt, und die einzelnen Szenen fest aneinandergebunden. Strukturhafte Wiederholung, die zugleich intensivierenden Charakter hat, weist besonders die Version A auf. (vor allem A_{6-11}).

Wenn in der Gerichtsszene immer wieder auf das „when she went up" zurückgegriffen wird, so ist diese Wiederholung zugleich Ausdruck der Intensität; es ist eine Stauung, durch die der Hörer gezwungen wird, längere Zeit auf diesem Punkt zu verweilen. Es ist, als ob die treibende innere Kraft hier gehemmt werden müßte, als ob die furchtbare Tatsache der Verurteilung erst innerlich begriffen und verarbeitet sein will, um dann im Folgenden in eine ganz starre, äußere Form überzuleiten, hinter der sich die ungeheure Erregung verbirgt. „Dieses Verweilen bei gewissen Szenen hebt die Ballade über den bloßen geschichtlichen Bericht hinaus. Die Wiederholung hebt das Geschehnis über das Einmal-Zufällige der Geschichte in ein Ewig-Menschliches. Wiederholung als feste Formgebung läßt den Gedanken des Zufälligen verschwinden und setzt das Immerwiederkehrende, Ewige dafür"[89]). Jede natürliche, triebhafte Regung wird unter das starre Gesetz der gleichförmigen Wiederholung gezwängt. Mary's Abschiedsworte, ihr Auftrag an die Seeleute und ihr letzter Gedanke an die Eltern ist in dieser starren Form der zweimaligen Wiederholung in auffallender Gleichmäßigkeit gestaltet. Vgl. $A_{13,14,15,16}$, $B_{15,16,17, 18}$, $C_{13, 14,15,16}$, $D_{19, 20,17,18}$, $F_{15,16,17,18}$, $G_{13, 14}$, $H_{20, 21}$, $I_{22, 23}$, $L_{7, 8}$, $X_{16, 17}$, $Y_{9, 10}$, Combs $A_{11, 12}$. $Z_{6, 7}$; Diese Form der Wiederholung hat lyrischen, stimmungstragenden Charakter; es ist ein Parallelismus, der zugleich eine Steigerung und Betonung des Inhalts bewirkt. In diesem parallelen Aufbau der Strophen liegt eine Wiederholung als innere Form. Der ruhigen äußeren Form steht ein bewegter Inhalt gegenüber; durch diesen Gegensatz wird die Erregung bis aufs äußerste gesteigert, und das tragische Moment bis in seiner Wurzel erfaßt. Diejenigen Fassungen, die diese intensivierende Wiederholung nicht aufweisen, sind entweder im allgemeinen stark gekürzt, oder das Empfinden für die Tragik, die gerade in der Ausgestaltung dieser letzten Szene besonders zum Durchbruch kommt, ist abgeschwächt. Wenn Version S das Motiv des Kindesmords, Version E das der anklagenden Königin in zwei parallelen Strophen gestaltet, so ist das Interesse für dieses Moment in dieser Fassung besonders stark. Eine ähnliche Verschiebung der Anteilnahme liegt in G und I vor, wo zwei bzw. drei parallel gebaute Einführungsstrophen das intensive Werben

[89]) Kühnemund, S. 21.

des Königs schildern. Besonders auffallende Strophenwiederholung weist B auf: $B_{4, 6, 8}$, B_{10-12}, B_{11-13}, wobei die gleichmäßige Folge in der Wiederholung mehr als bewußte Tendenz erscheint und das Ganze unnötig zerdehnt ist. Es läßt sich hier, wie auch an vielen anderen Beispielen feststellen, daß die Stilisierungstendenzen oft auf den tragischen Gehalt der Fassungen entscheidend einwirken, ihn entweder besonders stark hervortreten lassen oder auch bedeutend abschwächen.

Bei einer guten Balladenfassung wird Wiederholung der inneren und äußeren Form stets identisch sein. Erstere ist von besonderer Bedeutung für die Erkenntnis der Volkstümlichkeit der Ballade. „Kompositionswiederholung oder überhaupt gute Wiederholung haben die Balladen, die ein gewisses Mitfühlen mit dem menschlichen Schicksal erwecken wollen, am häufigsten Stimmungsballaden“[90]). Wiederholungen, die mit Steigerung verbunden sind, stehen meist in engem Zusammenhang mit der Dreizahl und dem „Achtergewicht“. Sie stellen im allgemeinen Kompositionswiederholungen dar. Diese Gesetzmäßigkeit der Steigerung in der Ballade ist ein kennzeichnendes Stilmittel der echten Volksdichtung. Durch diesen wiederholenden Aufbau, diesem zweimaligen Wiederansetzen, bevor beim dritten Mal die endgültige Entscheidung getroffen wird, ist der Hörer in höchste Spannung und Erwartung versetzt. Drei ist die höchste Zahl, die angewandt werden darf; alles darüber Hinsausgehen bedeutet ein Negatives, eine Abschwächung. „Nichts unterscheidet so deutlich die große Menge der Volkspoesie von der modernen Dichtung und von der Wirklichkeit, wie die Zahl drei es tut“[91]). In dem formstrengen Aufbau der dreifach steigernden Wiederholung mit Achtergewicht erscheint das Kleidermotiv, das hierdurch besonders stark intensiviert wird. In allen Fassungen, die dieses Motiv aufnehmen (nur F, G, I, L, U, Y und M gestalten es nicht) bleibt die äußere Form erhalten:

dramatisch: A_7, Combs A_5, C_9, $D_{12, 13}$, $H_{9, 10}$, J_7, K_6, N_4.

episch: B_9, E_{11}, D_5, S_8, T_7, V_5, W_{12}, X_8.

Die Abweichung in der Farbwahl (Gold, Weiß, Grün) ist ein Zeichen für das lebhafte Interesse des Volkes an diesem Motiv; Fassungen, die dieses Motiv nicht gestalten oder in einer anderen Form aufnehmen, (G und I) entbehren, wie schon im anderen Zusammenhang betont wurde, für den tragischen Wertgehalt der Ballade ein wesentliches Moment. — Das zweite Glied in der Wiederholung ist häufig schwerer als das erste, aber auf dem dritten muß unbedingt der Schwerpunkt ruhen. Solch einen typischen, gut durchgeführten Aufbau zeigen auch z. B. einige individuelle Motive, wie A_2, P_2, (in der Darstellung des intensiven Werbens des Königs) oder I_{12}, O_6, U_8 (in dem Motiv des Reitens)[92]). Das Eingangsmotiv berichtet von den drei Töchtern des Vaters, das Schlußmotiv von den zurückbleibenden drei Maries. Einige Fassungen bringen den Gedanken an die drei Brüder. Immer wieder ist es die jüngste von den drei Schwestern, auf die in der Volksdichtung das Interesse fällt.

[90]) Kühnemund, S. 21.

[91]) Olrik, S. 4.

[92]) Die weißen Pferde werden nach altgermanischer Vorstellung für die schönsten gehalten.

„Woher diese grundsätzliche Vorliebe für die unschuldige Jugend, den Däumling, den reinen Toren? Tiefe Menschenkenntnis spricht sich darin aus, uralte Weisheit der Völker. Es ist ein letzter, aber nicht der geringste Zug in unserem Bilde vom künstlerischen Wesen des Volkslieds“[93]). „Three“ ist ein häufiges und bequemes Reimwort, was die Anwendung der Dreizahl formal erleichtert. (W. Schmidt). So kommt besonders gut das Schwergewicht des dritten Gliedes in dem Eingangsmotiv zum Ausdruck in: C_1, E_1, F_1, L_9, O_1, S_1, U_1, V_1, W_1, X_1, Y_2. Im Gegensatz hierzu läßt das einführende Motiv in T_1, vor allem aber auch in $D_{1,2}$ diesen guten, volkstümlichen Aufbau vermissen. In Version D rückt der Schwerpunkt der ersten Strophe in den Anfang der nächsten, was dem Strukturgesetz der Strophen grundsätzlich widerspricht. In den Sechszeilern B_3 und I_8 bringen die ersten vier Zeilen, — wie oben bemerkt, — eine dreifache Steigerung mit Achtergewicht, wodurch das entscheidende aussagende Moment weiter hinausgeschoben ist. Wenn es in E_9 heißt:

„They sought it out, they sought it in,
They sought it but and ben“,

so liegt auch in dieser dreifachen Wiederholung eine gewisse, wenn auch abgeschwächte Steigerung, die in der intensiven Wirkung des Hendiadyoin „but and ben“ zum Ausdruck kommt. In T_5, V_3 und W_7 wird diese Steigerung deutlich durch das folgende „and there they saw“. Dagegen hat das Gesetz der Dreizahl mit Steigerung für einen Aufbau wie B_6 ($_{4,8}$) z. B.:

„O rise, O rise, Mary Hamilton,
O rise, and tell to me“

(in ähnlichem Aufbau auch C_8, E_{10}, H_8, I_{11}, J_6, S_7, T_6 keine Gültigkeit mehr. Kennzeichnend ist hier die Unterbrechung nach der zweiten Wiederholung, und hierin liegt ein durchgehendes Prinzip in der Strophenstruktur der Volksballade vor uns. In dieser Wortwiederholung liegt ein stark gefühlsintensivierendes Moment, wodurch die ungeheure innere Spannung und die Bewegtheit des Szenenbildes ihren Höhepunkt erreicht. Im allgemeinen ist bei der formalen Wortwiederholung schon mit der Zweizahl die höchste Steigerung erreicht: „Zweiheit ist überhaupt die Form der Wortwiederholung; denn der Rhythmus der Sprache läßt darüber hinaus keine Steigerung zu“[94]). Durch die dreimalige Wortwiederholung von „mariners“ in Z_5 z. B. wird ein pathetischer Ton in in die Ballade hineingetragen.

Die dreifache Fragestellung in Strophe 10 des Fragments W geschieht ohne eine Steigerung, während im allgemeinen der Hauptakzent in einer solchen Formulierung immer auf der letzten Frage liegt. Das Motiv gehört jedenfalls nicht ursprünglich in diese Ballade und läßt mangelndes Formgefühl erkennen (vgl. Child 76 A_{18}-($_{19}$). Interessant ist, daß in allen amerikanischen Fassungen außer Maine A, (wo die Strophe von den vier Maries den Rahmen der ganzen Erzählung bildet) und ebenfalls in den Greig-Keith'schen Fragmenten (außer in Greig A 6, 7), Wiederholung in parallelen Strophen durchweg fehlt. Auf eine Gefühlsintensivierung ist damit verzichtet. Greig A scheint den Child-Fassungen auch hierin

[94]) Kühnemund, S. 21—22.
[93]) Wechßler, S. 31.

am nächsten zu stehen; die Wiederholung in Strophe 3 ist allerdings mehr sanglich-rhythmisch bestimmt, was auch in der Melodie zum Ausdruck kommt. Die Wiederholung des Substantivs in Greig $A_{6,7}$ „the black, the black" ist inhaltlich völlig wertlos und scheint ebenfalls rhythmisch-sanglich bedingt. „Es ist die Wiederholung, die, gelesen, oft zu berechtigter Kritik volksliedhafter Wiederholung Anlaß gegeben hat, die aber gesungen, sich als wertvolles und notwendiges Glied dem Ganzen einfügt"[95]).

Das Gesetz der Zweizahl ist eng verknüpft mit dem des Gegensatzes und steht mit der dramatisierenden Tendenz der Ballade in vollem Einklang. Die szenische Zweiheit ist in der Volksdichtung streng durchgeführt. „Die Sage", so heißt es bei Olrik, „wird sich immer polarisieren. . . . Das Gesetz des Gegensatzes wirkt von der Hauptperson der Sage aus auf die Nebenpersonen; deren Charakter und Handlungen werden durch jene antithetisch bestimmt"[96]). Zwei Personen treten aus dem Rahmen unserer Ballade heraus, zwei absolute Gegenspieler: Mary und die Königin. Der jungen, unerfahrenen, ganz von ihrem Impuls geleiteten Hofdame gegenüber steht das Bild der älteren, vernunftgeleiteten Königin; das Recht des Gesetzes vertretend und in einigen Fassungen grausam und ohne menschliches Mitleid gezeichnet. Der Gegensatz ist in F, H, M und O besonders herausgearbeitet, während D (wie auch B) am Schluß den Gegensatz verwischt und zum Teil aufhebt. Die Rolle der zornigen Königin fällt in K, L und S dem König zu, der selbst das richtende Urteil fällt. Das Mitleidlose in der Darstellung der Königin wird unterstrichen durch das Weinen und Klagen der umherstehenden Leute. Während Szene 2 und 3 den eigentlichen dramatischen Gegenspieler vermissen lassen, wird hierin die Aufgabe der Nebenpersonen, die Charaktere der handelnden Hauptpersonen besonders herauszuarbeiten, beispielhaft erfüllt. Haupt- und Nebenpersonen haben eine verschieden soziale Stellung inne. In den Fassungen G und I wird der Gegensatz von Mary und der Königin durch das Verhalten des Königs begründet, indem er intensiv um Mary wirbt. Es scheint hier eine Einwirkung und ein Zusammenhang mit dem russischen Ereignis vorzuliegen, wo diese Tatsache historisch überliefert ist. Das Gesetz der Zweiheit und des Gegensatzes ist nicht in allen Fragmenten erfüllt. In W und Z tritt die Person der Königin ganz in den Hintergrund; während in W ihre aktive Anteilnahme verloren geht, erscheint ihre Person in Z_1 nur noch indirekt angedeutet. Die anderen, mehr lyrischen Fragmente entziehen sich diesem dramatisch-bedingten Stilgesetz von selbst.

In Mary ist die formale und ideale Hauptperson zugleich verkörpert: auf ihr Schicksal, ihre Schuld und ihre Strafe konzentriert sich das Interesse, und somit gehören Hauptperson und Handlungseinheit streng zusammen. Das Gesetz der Konzentration um eine Hauptperson ist damit erfüllt, das Olrik „das höchste Gesetz der Volksüberlieferung" nennt. „Wo geschichtliche Ereignisse in die Sage eintreten, ist Konzentration die erste Forderung"[97]). Obgleich in einigen Versionen die Königin, (bzw. der König) zum Teil mehr in den Vordergrund rückt, (z. B. in H und der ersten Hälfte von J, K, L und M), so ist

[95]) Kühnemund, S. 29.
[96]) Olrik, S. 5.
[97]) Olrik, S. 10.

doch dieses Gesetz der Konzentration im allgemeinen in allen Fassungen grundsätzlich gewahrt. — Neben den dramatischen Szenen sind die plastischen Situationen für die Volksballade charakteristisch. Dramatische und plastische Situationen brauchen nicht unbedingt zusammenzufallen. Eine plastische Situation entsteht dann, wenn eine Verdichtung des Stoffes vorliegt; wesentlich ist ferner, daß sie oft nicht momentan, sondern von einer gewissen Dauer ist. „Diese zögernde Handlung — die auch in der Skulptur eine große Rolle spielt — besitzt ganz sonderbar das Vermögen, sich in das Gedächtnis einzuprägen"[98]). In M.—H. sind derartige plastische Situationen mit besonderer Feinheit herausgearbeitet. Vergegenwärtigen wir uns z. B. das Bild, wo Mary an die See geeilt ist, ihr Kind in ein Tuch wickelt, es ins Wasser wirft und ihm dann ein „sink ye, swim ye, bonny wee habe, you'l neer get mair o me" (A_3) nachruft. In dieser verzweifelten Gebärde liegt bereits eine Vorahnung der unabwendbaren, furchtbaren Folge, die nun über sie hereinbrechen wird. In $C_3\, D_4\, X_3\, (I_2\, T_{10}\, U_{13})$ wird dieses Bild erweitert, und die Situation in ihrer tragischen Bedeutung noch vertieft durch den vorausgehenden Abtreibungsversuch im Garten. (V_3 u. W_3 bringen nur das Abtreibungsmotiv). In I_6 T_{10} und U_{13} wird durch das Hinzukommen des Königs, bzw. des Apothekers das Bild geändert, und der tragische Wert dadurch abgeschwächt. Diese plastische Situation ist eins der schönsten und wirksamsten Momente in der ganzen Ballade; sie kommt in A, C, D, (S) und X zu eindrucksvoller Gestaltung.

Von großer malerischer Wirkung und besonderer Anschaulichkeit ist dann das Bild, das die Vorbereitung zu Mary's letzter Reise darstellt. Sie beschließt die Wahl ihres Gewandes: das schwarze. und braune Kleid verschmäht sie und bevorzugt ein helles, leuchtendes Festgewand. In denjenigen Fassungen, die diese Situation dramatisch wiedergeben, tritt die Königin hinzu: A, C, D, H, J, K, N; in G_8 und I_{13} hat sich dagegen das Bild verschoben, und es wird nur die Verschiedenheit der Gewänder der Königin und ihrer Hofdamen zum Ausdruck gebracht. (Vgl. Kapitel IV über den Sinngehalt). Dadurch büßt die Situation die Lebendigkeit der Farbwahl ein und verliert diese gewisse Dauer; durch die veränderten, an sich inhalttragenden Zeilen 3 und 4 geht auch das gleiche örtliche Kolorit verloren. Ueberhaupt reicht der Aufbau dieser Motivstrophe in den letztgenannten Fällen nicht im entferntesten an die Schönheit und Ausdruckskraft der inneren Struktur in der allgemeinen Motivgestaltung heran. Von einer plastischen Situation kann nicht mehr gesprochen werden. — In Version O folgt, parallel dem Bild von der Kleiderwahl — das der Wahl des Pferdes und führt zu einem ganz neuen, eigenartigen Abschluß der Ballade, worauf bereits oben eingegangen wurde. Eine andere, ebenfalls sehr eindrucksvolle plastische Szene bringt Version U an dieser Stelle (U_8). Nur langsam, langsam kann sich Mary erheben, langsam schreitet sie zu dem milchweißen Roß, das sie nach Edingburgh bringen soll. Es ist, als bräche sie jeden Augenblick unter einer ungeheuren Last zusammen. Ueber dem Bild liegt eine erschütternde Schwere, deren Einwirkung sich kein Zuhörer entziehen kann. Ein ähnliches Bild, in gleichem rhytmischen Aufbau und von ebenfalls eindrucksvoller Wirkung enthält I_{12}.

[98]) Ebenda, S. 9.

Tiefste Symbolik enthält die folgende plastische Szene: Mary befindet sich auf dem Wege zum Gericht und spricht tröstend zu den sie beklagenden Umstehenden. Ihre innere Erregung dabei wird in $A_9(_2)$, $C_{12}(_2)$ und $I_{17}(_2)$ durch ein besonderes Bild wiedergegeben und damit eine Objektivierung ihres seelischen Zustandes erreicht. In diesem retardierenden Moment wird die Dauer der plastischen Situation besonders unterstrichen. Mit dem Wegfall dieser Szene geht also in jedem Fall ein besonders wertvolles Moment verloren; z. B. in den gekürzten Versionen, ferner in G, J, K, L, M, O, S, (V) und Y.

Die Logik in der Volksdichtung bezieht sich darauf, daß „die Motive, die hervorgezogen werden, Einfluß auf die Handlung üben müssen, und zwar einen Einfluß im Verhältnis zu ihrem Umfang und zu ihrer Wucht in der Erzählung“[99]). An Hand der Tabelle II wurde bereits im II. Kapitel festgestellt, daß in den vollständigen Fassungen die Motivführung im allgemeinen beibehalten ist. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal kurz die aufbauenden und die Handlung bestimmenden Grundmotive der Ballade: 1. ein einleitender Bericht über die Person Marys, 2. der Kindesmord, der durch die Königin entdeckt wird, 3. die Aufforderung zur Reise nach Edingburgh, wo die Urteilssprechung stattfinden soll, 4. Mary's Verurteilung, 5. Mary angesichts des Todes und ihre letzten Abschiedsworte. — Das obige Gesetz ist in Version G wenig gut durchgeführt, wo drei einleitende Strophen dazu verwandt werden, um Mary's Verhältnis zum König zu schildern, und die eigentlich treibende Kraft der ganzen weiteren Handlung, nämlich der Kindesmord, nur in einer, allerdings das Schwergewicht tragenden vierten Zeile erwähnt wird. Weiterhin läßt G_8 dieses Gesetz der Logik vermissen, denn — abgesehen davon, daß ein inhaltlicher Widerspruch vorliegt (Z. 2 und 4) — ist dieses Motiv von keiner Bedeutung für das Folgende. Auch das wirklich wichtige Moment der Verurteilung erscheint nur in allzu knapper Ausgestaltung. In den gekürzten Fassungen J—O dagegen sind die angeführten Motive, die sich fast ausschließlich auf den Anfang und den Schluß der Ballade konzentrieren, in dem erforderten Maße für den Handlungsverlauf bedeutend.

Die epische und ideale Einheit der Handlung ist — wenn wir von besonders hervortretenden, individuellen Sonderheiten absehen — in M.—H. allgemein gewahrt. „Jeder Zug wirkt darauf hin, eine Begebenheit hervorzubringen“[100]). Alles Reflektierende, den Handlungsverlauf Hemmende, ist störend und unzulässig, was vor allem für Version H zutrifft ($H_{1,3}(_{16,22})$. In diesen Zusammenhang gehört auch das Reflektierende, in der if-Form gestaltete Moment des Rachegedankens in I_{24}, V_{13} (ähnlich U_{16} als Befreiungsgedanke). Durch das Gesetz der epischen Einheit wird eine hohe künstlerische Beschränkung erreicht. Es werden z. B. Motivierungen im allgemeinen nur bei unbedingt Notwendigem gegeben. Hiermit hängt ein sehr feines Stilmittel der Volksballade zusammen, daß nämlich Tatsachen, die entweder durch das Vorhergehende bewirkt werden oder aus dem Folgenden geschlossen werden können, stillschweigend übergangen werden. Das trifft zu für A_{2-3}, $C_{3,4}$, $D_{4,5}$ ($I_{6,7}$; in I_8 nachgeholt), $U_{13,14}$, $X_{2,3}$ wo

[99]) Olrik, S. 9.
[100]) Olrik, S. 10.

das Ereignis von der Geburt des Kindes zwischen der Garten und der Seeszene gar nicht erwähnt wird. Ein noch größerer Sprung entsteht zwischen $F_{3,4}$, $J_{2,3}$ oder $S_{2,3}$, $V_{2,3}$, wo in dem vorhergehenden Gerücht schon auf die folgende Begebenheit (die Geburt des Kindes) vorbereitet und hingewiesen ist. „Such omission not only economize time, but they also make a greater or less appeal to the imagination of the reader, or hearer, perhaps I should say"[101]). Im Gegensatz hierzu weisen die von Buchan überlieferten Fassungen im allgemeinen eine Vorliebe für die Wiedergabe von kleinen Einzelheiten auf; z. B. die ausführliche Einleitung von E_{1-5}. Unnötige Einzelmotivierungen erscheinen ferner in $I_{15,16}$ oder in H_{14}, $K_{5,}$ L_3, $S_{5,6}$. — Das Verhältnis der Charaktere soll in der guten Volksballade durch die Zusammenstellung mehrerer epischer Einheiten deutlich werden (ideale Einheit) und nicht durch besonders hervortretende Beschreibung. Die Charakterdarstellung wird durch die Darstellung des Geschehens gegeben; sie äußert sich in Gebärde, Aeußerung und Handlung. In der knappen und komprimierten Form, in der engen Zusammenstellung von Begebenheiten, wie sie z. B. A, C, F, U (T und X) aufweisen, kommen auch die Charaktere am klarsten zum Ausdruck.

Neben der unbedingten Einheit der Handlung besteht für die Abfolge des Geschehens die Forderung zur Einsträngigkeit. Die Volkspoesie „geht nicht zurück, um fehlende Voraussetzungen nachzuholen"[102]). Diesem Gesetz widerspricht deutlich I_8, L_5 (letzteres auch inhaltlich widersinnig zu L_4). In T_{10} ist ebenfalls ein zurückführendes Moment enthalten, und in U, wo der Ansatz zur Monologform gemacht ist, ist das Bekenntnis Mary's an dieser Stelle logisch durchaus möglich, obgleich es in dem einsträngigen Handlungsverlauf störend wirken muß.

Damit möge die Geltung der erwähnten Tendenzen für die M.—H.-Ballade bewiesen sein, wobei sich zugleich einige charakteristischen Stilelemente für die verschiedenen Fassungen herausgestellt haben. Diejenigen Fassungen, die diese Tendenzen besonders gut erfüllen, lassen auf ein besonders ausgebildetes Maßgefühl der Träger schließen. Wo immer dieses Maßgefühl verloren ging, liegt für die Bewertung der Fassung ein negatives Moment vor.

B. Die Formel.

Ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung der Balladenfassungen ist die Anwendung der Formel. Ein Hinweis auf die Bedeutung der Formel ist bereits durch die Tatsache gegeben, daß die erste Erwähnung der M.-H.-Ballade durch eine Reminiszenz Burns' an eine solche Formelstrophe geschah[103]). Die große Zahl der Formeln in der Volksballade erfordert eine vollkommen eigene Bewertung gegenüber der Kunstpoesie. Die Formel ist ein kleines Kunstwerk für sich; sie bedeutet, daß eine Situation in größter Vollendung wiedergegeben und in jeder Hinsicht meisterhaft dargestellt ist. Die Formel hat also keineswegs eine abgegriffene Bedeutung, sondern das Schönste in der Volkspoesie wird in ihr

[101]) Moore, S. 404.
[102]) Olrik, S. 8.
[103]) Siehe Kapitel II: Die Fragmente.

dargestellt. — Zu einem großen Teil sind die Formelstrophen innerhalb der Ballade selbst entstanden; sie sind also in den meisten Fällen nicht Strophen der Komposition, und diese dichterische Leistung ist ein großes Verdienst der Balladenüberlieferung. Der allmähliche Schöpfungsvorgang ist auch hier von Entscheidung. Die Anwendung der Formel ist ferner als Nachweis für die Tradition der Balladenfassungen bedeutsam. Es ist dabei zu beachten, „daß späte Volkssänger den Gehalt der Lied- oder Balladenformeln und Formelstrophen nicht mehr empfanden, und daß sie diese Formeln und Formelstrophen als starre Versatzstücke in neue Lieder einsetzten"[104]). Die psychologische Bedeutung der Anwendung der Formeln beruht darauf, daß sie, wie die Wiederholung, eine Gedächtnisstütze für den Vortragenden ist und dadurch die überaus große Variabilität in der mündlichen Ueberlieferung an dieser Stelle gehemmt wird.

Standard-Lines.

In allen Fassungen von M.—H. ist die einheitliche Aufnahme der besonderen Lieblingsstrophe von den „four Maries" auffallend. Außer E und F, die einen besonderen Schluß anhängen, lassen von den Versionen nur C, L und O dieses einheitliche Motiv vermissen, das selbst in fast allen Fragmenten, außer in Child W, Z, Maine C und Greig A, aufgenommen ist. Die Prägung eines solchen Gefühls, wie es hier zum Ausdruck kommt, ist eben endgültig und beansprucht Allgemeingültigkeit. Diese Strophe ist auch rhythmisch, vor allem in ihrem zweiten Teil, ganz vollendet. Wie sehr dieses Motiv in dieser festen Formulierung lebendig ist, und in dem Gedächtnis des Vortragenden zu dominieren scheint, beweist u. a. auch, daß z. B. N (als Sechszeiler) und Y es gleich im Anfang als Einführungsstrophe bringen, obgleich es dem Inhalt nach unverkennbar ein Schlußmotiv darstellt. Wenn in K_8 die erste Zeile inhaltlich und rhythmisch umgestaltet ist in „Yestreen four Maries made Queen Mary's bed", so ist hier ein Zusammenhang mit einer anderen, wiederum vielen Fassungen gemeinsamen Motivgestalt vorhanden, die zwar noch nicht die typische und formelhafte Ausprägung der erstgenannten erfahren hat und in ihrer Formulierung noch ziemlich stark variiert. In N_8 tritt ein individuelles Moment durch die Betonung der sieben Jahre hinzu; „sieben Jahre sind geradezu die Formel für eine unabsehbar lange Zeitspanne geworden, und sie stehen so ganz allgemein für die lange Zeit"[105]). Stiländerungen der Gemeinstrophen sind oft von besonders wertvoller rückschließender Bedeutung für die Eigenart des Trägers. (W. Schmidt.) Die ganze individuelle Ausgestaltung der dritten und vierten Zeile in Buchan E_2 zeigt z. B. die Freude an möglichst realistischer Ausschmückung der Vorgeschichte. Nur die beiden ersten Zeilen sind als Formelgut übernommen und mit einem neuen Inhalt verbunden. H_{19} kennzeichnet sich durch besonders anschauliche Darstellung in den beiden ersten Zeilen. Ein völlig neues und individuelles Moment bringt die sinntragende vierte Zeile von G_{11}, wodurch der Charakter des Fassungsgehaltes, wie auch die Fortsetzung beweist, bestimmt wird. In A_{17}, B_{20}, C_{17}, G_{12},

[104]) W. Schmidt, S. 110.
[105]) Kühnemund, S.

$I_{20,21}$, T_{13}, $V_{8,9}$, aber auch in den vorher erwähnten individuellen Motivgestaltungen von E_2, H_{19} und N_8 ist der rhythmische Gleichklang schon unverkennbar. Nach W. Schmidt befinden sich alle volksläufigen Strophen innerhalb der mündlichen Tradition auf dem Weg zur Gemeinstrophe[106]); dieser Prozeß liegt augenscheinlich bei diesem letzteren Beispiel vor, wo diese Entwicklung noch nicht ganz vollendet, aber schon deutlich zu erkennen ist. Inwieweit sich dieser Prozeß bereits auswirkt, zeigt AA, wo dieses genannte Motiv als lyrisches Fragment allein noch erhalten ist. Sehr fein ist der Stimmungskontrast in dieser Strophe gezeichnet; hierin, wie im rhythmischen Aufbau, zeigt sich ein starker Anklang z. B. an Child 215 A_2. Für die Bedeutung dieser Strophe als Standard-line spricht ferner die Aufnahme in den amerikanischen Fassungen Maine A_2, Davis A_3, Combs A_{13}. Während die beiden ersteren diese Strophe im Zusammenhang — und gewissermaßen als Erweiterung — zu der Formelstrophe von den „four Maries" bringen, läßt Combs A, im Gegensatz zu Child A, diese Lieblingsstrophe fallen und nimmt allein die andere Motivgestaltung am Schluß auf. Daß auch Version C, die sich bereits durch besonders positive Werte auszeichnete, das Schlußmotiv in dieser Formulierung bringt, ist ein weiteres Zeugnis für den hier vorliegenden Entwicklungsprozeß.

Die Strophen der letzten Szene, mit ihrem deutlich lyrischen Stimmungsgehalt, scheinen von der Entwicklung zur starren Formgebung besonders betroffen zu sein. Aus dieser Erkenntnis heraus findet dann auch die lyrische Tendenz, die sich in den fragmentarischen Fassungen deutlich zeigt, ihre Erklärung. Durch die strenge Form war nämlich eine Gedächtnisstütze für den Träger gegeben, und die Erhaltung dieser Strophen wird z. T. hierdurch bewirkt worden sein. Eine ebensolche Lieblingsstrophe wie die vorhergenannte von den „four Maries", scheint die des Abschiedsgedankens an die Eltern zu sein. Auch diese Strophe ist in ihrer plastischen Kraft und Tiefe wie in ihrem rhythmischen Aufbau innerhalb der Ueberlieferung fast unverändert geblieben. Auf die besondere Bedeutung dieser Standard-line für die M.—H.-Ballade wurde bereits am Anfang dieses Abschnittes hingewiesen. Diese feste Formulierung von Mary's Abschiedsworten erstreckt sich in den meisten Fassungen auf zwei Strophen, nämlich auf die an den Vater und die an die Mutter[107]). Wenn eine Aenderung eingetreten ist, so betrifft sie in den meisten Fällen die nur sinnwiederholende oder erweiternde zweite Zeile. Wenn allerdings in B_{18} z. B. die das Schwergewicht tragende vierte Zeile etwas absolut Neues bringt, so liegt hier ein charakteristisches Merkmal für diese Fassung vor; es kommt damit ein völlig realistischer Zug hinein, der störend wirkt. Ueberhaupt läßt B_{18} einen feineren Sinn für die innere Struktur der Strophe vermissen: während in den anderen Fällen in Zeile 3 und 4 eine innere Steigerung zu erkennen ist, indem das wirklich Wichtige erst in Zeile 4 ausgesprochen wird, trifft dieses Merkmal hier nicht zu und die steigernde Erregung kommt nicht zum Ausdruck. In $F_{17,18}$ fällt die Freude an der anschaulich konkreten Darstellung auf (Zeile 3). Der eigentliche Gehalt dieser Formelstrophe ist in einigen Fassungen nicht mehr er-

[106]) W. Schmidt, S. 132.

[107]) Die intensivierende Bedeutung an dieser Stelle wurde im vorhergehenden Kapitel hervorgehoben.

kannt worden; der Träger hat, wie Y_9 und $_{10}$ erkennen lassen, den Anfang dieser Strophe in der festen Formulierung noch im Gedächtnis, hat dann aber ihren eigentlichen Gehalt aber typisch gewandelt. Diese geänderten Strophen verlieren oft an Ausdruckskraft und künstlerischer Schönheit, was sich vor allem beim strukturellen Aufbau auswirkt (vgl. z. B. $V_{12}(_{13})$, wo die charakteristische rhythmische Pause nach der ersten Zeile fehlt, und die beiden ersten Zeilen ineinander übergehen). Die beiden Strophen V_{12} und $_{13}$ zeigen deutlich, wie ein Formelteil aus seinem Zusammenhang herausgerissen worden ist und ohne Verständnis für die stilistische und strukturelle Feinheit vom Träger als Versatzstück eingesetzt ist. Interessant ist auch die Veränderung der dritten Zeile in dieser Strophe in Fassung BB; der Gedanke des „namenlosen Grabes" spielt bei dem Träger der Fassung eine so wichtige Rolle, daß er sogar in den Zusammenhang dieser Formelstrophe eingegliedert wird. Die Fassungen Maine B und Davis A, B, ebenso Greig B betonen vor allem die weite Entfernung von der Heimat Mary's, wobei in den Fassungen von Davis die „salt, salt sea" in der vierten Zeile besonders hervorgehoben wird, Maine A dagegen übernimmt diese, wie auch die beiden vorangehenden Strophen ohne merkliche Veränderung, und Comb's Fassung schließt sich in der Ueberlieferung und fast wörtlichen Wiederholung dieser Formelstrophe ganz eng an Child A an.

Aehnlich wie dieses Motiv von dem letzten Abschied von den Eltern ist auch das von dem Auftrag an die Seeleute, das mit dem ersteren eng verknüpft ist, in einer auffallend gleichbleibenden, starren Form überliefert. Die Bedeutung dieses Motivs und das Interesse der Ueberlieferer hieran scheint trotz der strengen Formulierung jedoch im Vergleich zu den beiden vorher genannten Standard-Lines deutlich zurückzutreten. Von allen vollständigen Child'schen Versionen lassen nur V, (W) und Y diese Strophe entbehren, während aber in den späteren, sekundären Fragmenten dieses Motiv keine Aufnahme mehr findet. Auffallend ist in A, (Combs A), B, D und G, daß die erste Zeile dieser Strophe dahingehend aufgelöst ist, daß der Zutrunk eingeschoben wird. Bemerkenswert ist, daß sich die Formel des Zutrunks „there's a health to" hier in einen an und für sich starren Zusammenhang eingefügt hat. In G_{14} ist dieses neue Moment, daß die vorhergehende Strophe aufnimmt, dann wieder fallen gelassen.

Als Standard-lines sind ferner in Szene 1 das Kleidermotiv, in Szene 2 der innere Zustand Mary's bei der Verurteilung zu bezeichnen. Bei der letzteren scheint die starre Form besonders durch die zweite und vierte Zeile bewirkt zu sein, die die sehr beliebten Formeln der Objektivierung eines inneren Zustandes enthalten: „she laughed loud laughters three" und „the tear blinded her ee".

In der epischen Einleitung bildet dann die Gerüchtstrophe eine Standard-line. Sie hat also ihre Wurzel deutlich in der M.-H.-Ballade, ist aber auch für andere Balladen von Bedeutung geworden. Z. B. wird sie in „Johnie Scott" F (Child 99) als sogenannte Gerüststrophe verwandt[108]). Umgekehrt ist das Reitmotiv in seiner festen Formulierung aus einem anderen Balladenzusammenhang (vgl. z. B. „Bonnie Barbara Allan" (Child 74 $A_{3,7}$) übernommen und ist auf-

[108]) W. Schmidt, S. 141—42.

fallenderweise nur in den Scott'schen Ueberlieferungen aufgenommen.

Feste stilistische Wortformeln.

Die Einschiebung der individuellen Motive, die für diese Ballade nur von ornamentativer oder erweiternder Bedeutung sind, geschieht zum großen Teil dadurch, daß sie in einer festen Formel übernommen sind. Da bereits früher bei der Behandlung des Textzusammenhangs auf einzelne Beispiele eingegangen ist, sollen hier nur noch einige besonders hervortretende feste stilistische Formeln auf Ursprung und Anwendung betrachtet werden. Von größter Starrheit sind die Reden im Mund der handelnden Personen. Bei der Betrachtung dieser festen Formeln wird sich eine Anzahl von Uebereinstimmungen mit anderen Balladen feststellen lassen. Dabei wird die Frage nach dem ursprünglichen Zusammenhang auftauchen, die nicht immer leicht zu entscheiden ist, z. B. zeigen die von Finlay überlieferten Strophen O_4 und S_6, die den typischen Fluch enthalten, sehr starken Anklang an Jamie Douglas A_8 und $_{13}$ (Child 204) — aus Kinloch's MS. Da bereits in textlicher Hinsicht ein Zusammenhang dieser beiden Balladen festgestellt wurde, so ist entweder eine gemeinsame geographische Basis anzunehmen, oder wegen besonderer Beliebtheit ein besonders großes Verbreitungsgebiet dieser Balladen. Eine wichtige, vielleicht die maßgebende Rolle dabei, spielt wahrscheinlich die Aehnlichkeit des Balladenstoffes; in den tragischen Liebesballaden ist eine ähnliche Formelverwendung verschiedentlich anzutreffen. Dieselbe Beobachtung gilt auch für die Balladen 64, 91 und 194, wo sich ebenfalls in dem Formelgut auffallende Aehnlichkeiten mit M.—H. finden[109]). Vgl. z. B. den ganz parallelen Aufbau von 64 $A_{19, 20}$ mit $O_{5, 6}$ (ähnlich auch in 91 B_{24}); oder vergl. die Formelverwendung in $B_{5, 23}$ und 64 B_{12}, 91 $C_{(10), 12}$, 194 C_8. In der bereits erwähnten Gerüchtstrophe ist z. B. A_1 und 194 A_8, B_7 zu vergleichen. Das für die tragische Liebesballade typischen Formelgut ist in der M.—H.-Ballade ebenfalls in reichem Maße anzutreffen. Es kommt jedoch bei der Beurteilung einer Ballade, wie bereits betont wurde, weniger auf die Reichhaltigkeit des Formelgutes, als auf seine Verwendung innerhalb seines Zusammenhanges an. „Die gute Ballade beschränkt sich in jeder Beziehung und vermeidet alles Ueberflüssige"[110]). in sehr reichem Maße und als überflüssige Erweiterung verwendet z. B. I den Formelschatz der Balladen, während eine gehaltvolle Beschränkung in C am deutlichsten hervortritt.

In diesen Zusammenhang gehört die Verwendung gewisser stehender Epitheta, die sich in der Hauptsache auf Farbenbezeichnungen beziehen. „The white money $E_{17, 18, 22}$, „the red gowd" (Y_9, Z_6) oder „the red blood" (I_{24}, T_{12}, V_{13}, Y_{11}, Z_7) sind feste und oft gebräuchliche Zusammensetzungen. In $Y_{9, 10, 11}$ erscheint die jeweilige Wiederholung der Adjektiva bewußt angewandt und auf Effektwirkung auszugehen. Dieser Schluß ist m.E. auf ein gleichmäßiges Schema hin konstruiert. Eine ähnliche Erscheinung liegt vor in Z_6 und $_7$. Auch die Verwendung des „yellow hair" im

[109]) Siehe Kapitel II B: Individuelle Sonderheiten.
[110]) Eicker, S. 150.

Zusammenhang von Y_{12} erscheint hier nur als leere Formel; in den anderen Fällen, in denen „yellow hair" oder „yellow locks" erwähnt werden ($F_{17, 18}$, H_9), dienen sie zur Bezeichnung von Mary's Schönheit, oder in E_2 wird dies von der Königin ausgesagt. Die Ballade vermeidet im allgemeinen die unterscheidenden Adjektiva und stellt statt dessen oft eine hervorhebende Verdoppelung des Adjektivs heraus. Das „wee wee babe" in C_4, $J_{3,5}$ und K_7 enthält eine starke Gefühlsintensivierung. Diese Vorliebe für eine Verdoppelung der Adjektiva tritt in Version J häufiger in Erscheinung, siehe auch J_7: „the ried, ried silk". „The ‚raging' main" in D_{19}, „the ‚roaring' fame" in E_{15}, vor allem „the ‚dimpling' rosy cheeks" in H_3 und Maine A_4 weichen von der volkstümlichen Eigenart dahin ab, daß sie nicht nur ein unbedingtes Wesensmerkmal des Substantivs hervorheben, also begriffsverstärkend wirken, (nach Kühnemund) sondern in ihrer Zusammenstellung ein besonderes Moment betonen. Dagegen hat die häufig angewandte Formel, die einen Akkusativ des Inhalts oder inneren Objekts darstellt, fast immer begriffsverstärkende Bedeutung. „Ein besonderer Fall des inneren Objektes liegt vor, wenn das Objekt nur innerhalb der Handlung selbst in Erscheinung tritt"[111]). Die Formeln „to laugh loud laughters" oder „to die a death" sind auffallend oft und zwar in einem festen Zusammenhang in den Fassungen von M.—H. angewandt. Durch die Alliteration wird eine noch größere Verbundenheit von Adjektiv und Substantiv bewirkt. Y spricht — parallel zu dem „lauten Lachen" — von einem „lauten Lügen", wobei „laut", wenn an das Sprechen gedacht wird, ebenfalls begriffsverstärkend wirkt[112]). Diese Formel ist in Y_6 als individuelle Erscheinung in den Zusammenhang eingefügt und klingt stark an Child 82_4 an.

In einigen Fassungen findet sich eine beliebte Zahlenformel, die eine Zugabezahl enthält, z. B. „a twelve month and a day" (in B_2, C_2,) dem „a year but and a day" (in X_2) entspricht. „a twelvemonth but barely ane" (in E_4). Diese typische Zahlenangabe enthält eine besondere Hervorhebung der Zeit und entspricht der summativen, quantitativen Ausdrucksweise der Volksdichtung. In I_5 erscheint diese Zahlenangabe aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen und schematisch nach I_4 Zeile 2) gebildet. Wenn in D_3, Y_3, das Alter Mary's als fünfzehnjährig angegeben wird, so liegt auch hierin eine Einfügung eines volkstümlichen Formelgutes, das auch in anderen Balladen wiederkehrt. (Vgl. Child 7, A_2; 9 B_{13}, 257 B_5 u. a.) H_2 und J_1 bringen sogar nur ein elfjähriges Alter Mary's. Ihre überaus große Jugend und damit die Härte ihres Schicksals sollen besonders betont werden. Die beiden Strophen zeigen im allgemeinen eine große Uebereinstimmung; wahrscheinlich spielt hierbei die Vertonung von J eine entscheidende Rolle, wodurch nämlich die Festigkeit begünstigt wurde. Der Rhythmus in H gegenüber der gesungenen Strophe J_1 hat sich allerdings merklich verschoben.

Aus den herausgestellten Beispielen ergibt sich die Bedeutung des stilistischen Formelgutes für eine Erklärung der individuellen Zutaten und Eigenarten einer Balladenfassung.

---

[111]) System der neuengl. Syntax, Deutschbein, S. 265.
[112]) Siehe Kahlert, S. 63.

C. Bennennung und Gestaltung.

„Die nüchterne Benennung, die nur den gemeinten Sachverhalt wiedergibt, wird durch die Gefühlsbeteiligung des Sängers im eindringlichen, anschaulichen, andeutenden und deutenden Stil ausgestaltet"[113]). Dieser Unterschied von Benennung und Gestaltung ist für die stilkritische Betrachtung einer Fassung von Bedeutung. Das Gefühlsmoment, die rege Anteilnahme des Vortragenden — die Ausgestaltung — tritt bei M.—H., wie bei allen Stimmungsballaden, besonders in Erscheinung.

Die Eindringlichkeit, die Erhöhung der Spannung und des Miterlebens wird bewirkt, wie schon im Zusammenhang mit den epischen Gesetzen betont wurde, durch Wiederholung und Steigerung. Die einzelnen Fassungen wurden nach diesem Gesichtspunkt bereits einer näheren Betrachtung unterworfen, und es wurde festgestellt, daß z. B. in Version B eine parallele, längende Wiederholung, wie überhaupt Zerdehnung und Schematisierung, besonders auffällt. „Maßlose Durchführung der Wiederholungs- und Variationstendenz führt zu variierender Zerdehnung einiger Gerüststrophen und ihrer Isolierung"[114]). Das zeigen die Fragmente Maine A, Davis A, B, ferner BB, Greig B und Maine B, wo die Gemeinstrophen der Abschiedsszene mit neu hinzugekommenen Strophen zusammengefügt und die Abschiedsszene errichtet wird.

Ein weiteres Stilelement, das die Dinge besonders einprägsam hervorhebt und zugleich für die Anteilnahme des Trägers zeugt, ist die Anschaulichkeit der Gestaltung. Sie kann durch verschiedene Möglichkeiten zum Ausdruck kommen. Es wird einmal jedes begrifflich abstrakte Moment in eine konkrete Form gekleidet, seelische Zustände und Empfindungen werden durch Ausdrucksbewegungen, in der großen und kleinen Gebärde, wiedergegeben. Eines der feinsten und meisterhaft dargestellten Momente in M.—H. ist das des inneren Vorgangs in Mary, als sie zum Gerichtshof geht. In dem formelhaften „she laughed loud laughters three" der zweiten Zeile und „the tear blinded her ee" der vierten Zeile wird ein eindrucksvoller Stimmungskontrast innerhalb einer Strophe bewirkt[115]). Sehr fein ist dieser Stimmungsumschwung Mary's gestaltet in $A_{8,9}$, wobei die antithetische Gegenüberstellung von „gaed up" und „came down" innerhalb einer Strophe eine besondere Wirkung erzielt. Das Moment des „came down" wird dann in A_{10} noch einmal wieder aufgenommen und damit zu einer neuen Szene übergeleitet. Das Gefühl einer bangen Vorahnung, innerer Unruhe und Spannung vor der Katastrophe konnte wirkungsvoller nicht gestaltet werden. In umgekehrter Reihenfolge wie $A_{8,9}$ nimmt $I_{17,18}$ dieses Motiv wieder auf, wobei auch der Bildvergleich von A_9 (Zeile 2) in ähnlicher Form in I_{17} (Zeile 2) beibehalten wird. Auffallend ist, daß die vorher erwähnte Standard-Line von dem Stimmungskontrast Mary's außer in A_8 fast ausschließlich in den von Scott überlieferten Fassungen wiederkehrt: I_{18}, S_9, U_{11}, V_6, W_9, X_{12}, Y_8, außerdem noch in G_{10}, was mit den schon mehrmals festgestellten Uebereinstimmungen von G und I im Einklang steht. Außer-

[113]) W. Schmidt, S. 136.
[114]) W. Schmidt, S. 144.
[115]) Vgl. auch Child 58 A_4, oder diese Motivgestalt in den Fassungen von Child 208.

dem haben L_6 und M_6, (wobei in ersterer neben der Ortsbezeichnung Cannogate das einmalige „Cowgate Head" auffällt) eine Formeländerung durch Hinzufügung eines intensivierenden Adjektivs: „the saut tear". Eine Tendenz zur anschaulichen Ausgestaltung liegt z. B. auch in der Beschreibung des Gerichts vor. „Besonders geschickt ist in den Balladen das Wirken des Wortes, das von Mund zu Mund geht, das allmählich zur Gewißheit werdende Gerücht dargestellt"[116]. In B_3 und I_8 führt die übermäßige Ausgestaltung dieses Motivs zur Bildung des Sechszeilers; die Steigerung, die hier vorliegt, wie sich das Gerücht allmählich herumspricht, fand in dem gewöhnlichen Vierzeiler keinen Platz[117]. Besondere Vorliebe und Freude an der Ausgestaltung läßt auch Version G erkennen, wo sich das Gerücht über Strophe 3 und 4 erstreckt und dann mit einem individuellen Moment verbunden wird. In A_1, C_3 und V_2 ist die Gerüchtstrophe in einheitlicher und guter Form ausgestaltet, während die Variation der vierten Zeile von H_4 und T_2 gehaltliche Auswirkung bedingt[118]. Die angefügte Zeitbestimmung in U_3 (Zeile 3) ist eine unnötige Erweiterung und nimmt dem Gehaltwert den absoluten zeitlosen Charakter.

Die Gefühlsbeteiligung des Vortragenden äußert sich vor allem in den besonderen Stilelementen von Kontrastwirkung, Vergleich und Symbol. Der feine Stimmungskontrast, der in dem wehmütigen Rückblick Mary's auf ihr eigenes Leben liegt, wie er in A_{17} z. B. durchklingt, ist in E_2 verloren gegangen und dafür in Zeile 3 und 4 das Bild individuell weiter ausgeführt. Von tiefster Konstrastwirkung ist vor allem die Gemeinstrophe des Kleidermotivs, die mit ihrem symbolischen Gehaltswert einen Höhepunkt in der künstlerischen Ausgestaltung der Ballade bildet. Während nach Deutschbein ein Gefühl sprachlich realisiert wird durch eine Metapher, so schließt das Symbol die Realisierung eines Wertes, eines Sinnes in sich; „denn das Symbol (= Sinnbild) ist nichts anderes als ein dingliches Gebilde, in dem ein tieferer Sinn, besonders ein Wert, erlebt wird"[119]. Nicht immer ist es in der Volksballade möglich, eine Entscheidung zu treffen, ob der tiefere Symbolsinn noch gefühlt worden ist, oder ob der Träger der Ballade im rein Anschaulichen stecken geblieben ist. „Es ist vielleicht gerade der größte Reiz solcher Symbole und Metaphern, daß sie auf der Grenze stehen, daß im Nur-Anschaulichen immer doch zugleich der Symbolsinn irgendwie im Hintergrund steht"[120]. Ein derartiger Symbolsinn liegt wahrscheinlich auch der eigenartigen Motivaufnahme von dem letzten Zutrunk zugrunde (A, B, D, G). Mary trinkt den Umstehenden zu und verbindet damit zugleich ihre letzte Bitte, den Eltern ihren schmählichen Tod zu verschweigen. Dieser letzte Zutrunk ist ein Abschiednehmen von der Welt, vom Leben, in ihm liegt ein Moment des inneren Abgeschlossenhabens und Bereitseins. — Die Rolle der fragenden und richtenden Königin übernimmt in K_3 „a bonnie wee burd". In der Volksballade steht hinter der Erscheinung des Vogels oft der verwandelte Mensch. In diesem Falle würde die Stimme des Vogels dann die

[116]) Wirth, I, S. 8.
[117]) Siehe Kapitel III B: Sechszeiler.
[118]) Siehe Kapitel IV B.
[119]) Deutschbein, Stilistik, S. 95. Eine ähnliche Definition bei Kahlert, S. 79.
[120]) Kahlert, S. 17.

Anklage des toten Kindes bedeuten. H. Eicker sieht in dem Auftreten des Vogels eine Verkörperung des richtenden, bösen Gewissens an dieser Stelle[121]), was jedoch eine grundsätzliche Aenderung in dem Charakterbild Mary's und damit ein für die gehaltliche Bewertung ausschlaggebendes Moment bedeuten würde. M. E. liegt an dieser Stelle einfach eine Motivattraktion vor (vgl. Child, 68 G_3), bei der ein tieferer symbolischer Sinn nicht mehr gefühlt zu werden braucht, oder wenn, er stark in den Hintergrund getreten ist. Deutlich erfaßbar ist die symbolische Bedeutung noch von L_5. Wenn Mary das Kind in ein „grünes" Tuch wickelt, bevor sie es tötet, (grün ist vielfach die Geisterfarbe), so wird schon hiermit eine beängstigende, unruhige Atmosphäre geschaffen, die die folgenden Verwicklungen vorausahnen läßt.

Die Neigung, Gefühlsbilder oder Vergleiche zu gestalten oder aus anderen Zusammenhängen zu übernehmen, führt zur Aufnahme einer Anzahl individueller Motive, z. B. I_{14} (Zeile 3), B_{22} (Zeile 3), N_1, (Zeile 6). Eine Gefühlsverbindung mit „so", wie sie z. B. in den Worten der anklagenden Mary über den Grund ihrer Verführung immer wiederkehrt: D_3, E_3, F_2, J_2 — U_2, V_2, Y_3 (Q_2), ist nach W. Schmidt „ein nicht ausgeführter Vergleich, der im Gefühlsausdruck stecken blieb"[122]). — Lautmetaphorischen Wert haben die Ausrufe der weinenden und klagenden Frauen in F_{13} „hou ohou, ochree" und in H_{11} „och hou"; auch „och and alace" in C_{10} ist eine verstärkte Form der Gefühlsäußerung, in der sich die Größe des Schmerzes offenbart. Sehr häufig findet sich in den englisch-schottischen Balladen das ursprünglich lautmetaphorische „o", dessen Bedeutung im Lauf der Zeit durch allzu häufigen Gebrauch abgeblaßt und in vielen Fällen zur leeren Formel, zum Flickwort erstarrt ist. (z. B. in $S_{5,9}, T_2$). Ursprünglich wird diesem „o" die Bedeutung eines sogenannten „Urlautes" zugeschrieben, „in dem das tiefste Gefühl, unfähig sich in Sätzen oder Worten zu äußern, sich elementar entlädt"[123]). In den meisten Fällen, in denen in den vorliegenden Fassungen ein „o" in der direkten Rede erscheint, und zwar häufig am Zeilenanfang (z. B. in der Abschiedsszene), ist die lebendige Kraft seiner ursprünglichen Bedeutung noch zu fühlen. Dasselbe gilt für die intensivierenden Wiederholungen in $B_{4,6}$: „o rise, o rise" oder in C_7 „o busk, o busk" z. B. Mehr rhetorische Bedeutung liegt dem Gebrauch des „o" zugrunde in J_3 (Zeile 3): „oh whare, oh whare is the wee wee babe".

Aus der vorhergehenden Untersuchung und aus den erwähnten Beispielen ergab sich, daß die Tendenz zur Ausgestaltung in den Fassungen der M.—H.-Ballade sich ziemlich stark durchgesetzt hat. In den guten Fassungen findet sich neben einfacher Benennung maßvolle Ausgestaltung, was wiederum am besten in Version C (im allgemeinen auch in F) zum Ausdruck kommt. Andere Fassungen weisen dagegen Uebertreibung und Maßlosigkeit in der Ausgestaltung auf, die zu Erweiterungen und manchmal sogar zu eigener Szenenbildung führt. Das betrifft vor allem die Versionen B (Schluß), E (Anfang), H (Anfang und Szene 2) und I (im ganzen). In den kürzeren Fassungen K, L und M beschränkt sich die Freude an der Ausgestaltung hauptsächlich auf

---

[121]) Eicker, S. 145, Anhang.
[122]) W. Schmidt, S. 140.
[123]) Kahlert, S. 28.

die erste Szene, die dadurch mehr als in allen anderen Fassungen in den Vordergrund gerückt ist. In den lyrischen Fragmenten BB, Greig B, Maine B liegt eine konstruktive Ausgestaltung und Zerdehnung des einen Motivs, nämlich des Abschieds, vor. „Die Ballade verliert so ihre Fabel und sinkt in den primitiven Zustand der Vermehrung durch Zellteilung zurück"[124]).

VI. Ergebnis.

A. Versuch einer Gruppenbildung mit abschließender Wertung der Fassungen.

Die Hauptergebnisse der Untersuchung sind zur Uebersicht in Tabelle III zusammengefaßt. Durch die vielfache Verflechtung und Ueberschneidung der Einzelergebnisse ist die Festlegung einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit der verschiedenen Fassungen erschwert. Es wurde am Anfang der Untersuchung — im Zusammenhang mit der Frage nach dem historischen Hintergrund — die Hypothese aufgestellt, daß die Fassungen der M.—H.-Ballade vielleicht nach ihrem jeweiligen Zusammenhang mit dem schottischen oder russischen Ereignis geschieden werden können. Diese stoffliche Scheidung muß jedoch, wenn sie zugleich mit einer Bewertung der Fassungen verbunden sein soll, — hinsichtlich Blüte oder Verfall ihrer Entstehungszeit — von weiteren Kriterien nach Stil, Struktur und Wertgehalt gestützt werden. Da, wo der Name „Mary Hamilton" auftritt, kann es sich auch um eine Umarbeitung oder Neubearbeitung auf Grund einer alten Vorlage handeln, und da das Schwergewicht auf positiver oder negativer Variantenbildung während der Volksläufigkeit liegt, so werden gerade die letztgenannten Kriterien von ausschlaggebender Bedeutung sein. Nach der Namensnennung würden dem russischen Ereignis näher stehen: A, B, O, G, H, I, J, T, V, X, Z, dem schottigen Ereignis: C, E, F, K, L, M, N, S, U, V, Y. Sicherlich weisen diejenigen Fassungen, die Mary um Gnade bitten lassen, (X) und diese Gnade auf Grund eines besonders strengen Gesetzes ablehnen (V), ferner diejenigen, die die Schönheit Mary's ausdrücklich hervorheben (H) oder das intensive Werben des Königs schildern, woraus sich das Verhängnis entwickelt (G, I, — (A) auf die überlieferten Tatsachen am russischen Hof hin und stehen damit in engerem Zusammenhang. Gewiß ist auch, daß das blutrünstige Motiv, das das Kind im Blut schwimmend in Mary's Zimmer auffinden läßt, ein Moment aus der Zeit des Balladenverfalls darstellt. (F, L, T, V, W, Greig A). Ein solches Motiv kann sich jedoch innerhalb der Ueberlieferung in einen alten Stoffzusammenhang eingeschoben haben, (wie es anscheinend in F vorliegt) und darf in seiner Bedeutung für das Gesamtbild der Fassung nicht überschätzt werden. M. E. darf überhaupt die Bedeutung der einzelnen Motive — ob individuellen oder generellen Charakters — bei einer Gesamtbewertung der Fassungen nicht der ausschlaggebende Faktor sei[125]), sondern hierbei müssen zugleich die Art der Ueberlieferung, Strukturentwicklung, Haltung

[124]) W. Schmidt, S. 142.

[125]) H. Eicker will durch eine Scheidung von ursprünglichen und individuellen Motiven, durch Herausstellen der „Ueberlieferungsfehler", zur Wahl einer besten, repräsentativen Fassung gelangen.

und Stil einbezogen und berücksichtigt werden. Das Zusammenwirken dieser verschiedenen Kriterien ist für eine letzte Bewertung der Fassungen grundlegend.

I. Gute vollständige Fassungen sind: A, (b, c), Combs A, C, E, F, U/T.

II. Vollständige Fassungen mit individuellen Eigenarten: B, D, G, H, I, (b), V, X, Y.

III. Gekürzte Fassungen: J—O, S.

IV. Fragmente: P, Q, R, W, Z, AA, BB, Greig A, B, C, Maine A, B, C, Davis A, B.

Wenn die Fassungen der M.—H.-Ballade in dieser Weise zugeordnet werden, so ist diese Einteilung nicht, wie es scheinen könnte, nach äußeren, formalen Gesichtspunkten vorgenommen, sondern stützt sich auf alle oben genannten Kriterien.

Der innere Faden dieser Einteilung ist die Volksläufigkeit, wie sie sich in Strukturentwicklung, Stil und Wertgehalt zeigt. Innerhalb der Entwicklung von den vielszenigen, mehrsträngigen Balladen epischen Charakters zum Balladenfragment, wird ein Höhepunkt in der guten drei- und fünfszenigen Ballade dramatischen Charakters erreicht. Dieser Typus ist in vollendeter Form bei der ersten Fassungsreihe erreicht; alle übrigen Fassungen lassen sich in eine weitere Entwicklungsreihe bis zum einstrophigen Fragment hin einordnen. Eine Ausgangsfassung läßt sich, wie bei den meisten der alten Volksballaden, nicht mehr feststellen.

Reihe I: A (b, c), Combs A, C, E, F, U/T.

Die Fassungen A, C, U sind typisch durchstrukturiert; dagegen scheint F die zeitlich ältere Fassung zu sein, die (wohl auch U) den ursprünglichen Ereignissen am nächsten steht. Version F ist von höchst drastischem, anschaulichem Charakter; die innere Aufregung der Königin, als sie den Mord erfährt, ist besonders herausgearbeitet. Charakteristisch sind auch die gaelischen Ausrufe „Hou ohou, ochree". Der tragische Gehalt der Fassung tritt — selbst wenn die angehängten Schlußstrophen unberücksichtigt bleiben — durch die krasse realistische Darstellung der ersten Szene, die individuellen Momente von F 9—11, auch durch das Fehlen der Standard-line von dem Gerücht, dem Kleidermotiv und dem Stimmungsumschwung Mary's mehr in den Hintergrund. Das realisierende und rationalisierende Moment ist typisch für die geographische Schicht des Nordens. Da F außerdem Ansätze zur erweiternden Szenenbildung (Strophe 4 und 5) aufweist, und keine Ueberleitung zu den einzelnen Szenen hat, die unreinen Reime in F_5 und $_6$ für eine längere Volksläufigkeit zeugen, ist anzunehmen, daß diese Fassung noch nicht typisch umstilisiert worden ist. Stoffliche Uebereinstimmungen liegen deutlich mit Version E vor, die aber in ihrer Gesamtbewertung gegen F abfällt. Da außerdem in beiden Fassungen das gleiche individuelle Schlußmotiv angehängt ist (bis dahin sind beide Versionen in sich einheitlich), liegt die Annahme nahe, daß Buchan diese von Skene übermittelte Version gekannt hat. (Skene's Sammelgebiet ist öfter der Norden). E zeigt außerdem manche individuellen Eigenarten, die wahrscheinlich dem Einfluß Buchans zuzuschreiben sind. Die ausführliche epische Einleitung mit den erweiternden Ausführungen von E_2 und E_5 z. B., die

deutlichen Ueberleitungsstrophen zu den einzelnen Szenen (wobei E_5 ganz individuell, die Standard-line E_{11} negativ verändert ist) und im allgemeinen eine übertriebene Tendenz zur breiten Erzählung sind charakteristische Merkmale dieser Fassung, die sich auf ihren literarischen Ueberlieferer und auf die Eigenart des nördlichen Ueberlieferungsgebietes zurückführen lassen.

Die Versionen A und C haben eine maßvolle Durchstilisierung und einen tieferen Sinn für das tragische Gehaltsmoment gemeinsam. Die bei weitem positivere Fassung ist C, während A sich durch einige individuelle Momente heraushebt. In A ist das Milieu besonders betont; Eingang und Ausgang sind durch eine zweite ausführende Strophe verstärkt. Das Eingangsmotiv ist für eine gute Balladenfassung zu sehr bewegt; die individuelle Motivierung in A_2, das intensive Werben des Königs, gibt der Fassung eine eigene Note und erinnert, obgleich in anderer Form, an dasselbe Gedankenmotiv im Eingang von G und I. Abgesehen von diesen Sonderheiten, durch die sich A von C abhebt, wozu auch der letzte Zutrunk zählt, entsprechen diese beiden Fassungen wohl am besten den Anforderungen der guten volkstümlichen Ballade; sie zeigen, daß „M.—H." innerhalb der tragischen Liebesballaden eine hohe Rangstufe einnimmt und zu den schönsten und besten der englisch-schottischen Volksballaden überhaupt gezählt werden muß. Die typisch durchstrukturierte und nach allen Kriterien positivste Fassung ist Version C[126]). In A fällt eine formstrenge, oft in der Dreizahl wiederholende Struktur auf. A_{8-10} zeigt besonders gute Kompositionswiederholung. Die Szenenübergänge sind noch nicht so deutlich gestaltet wie in C (eine Ueberleitung zu Szene 1 fehlt). Abschließend darf für die Beurteilung der Ueberlieferung Sharpe's geschlossen werden, daß seine Fassung hier, (A) obgleich ihr nicht der Rang eines A—Textes in diesem Fall zukommt, dennoch den Anforderungen der guten Ueberlieferung entspricht und keine sichtbaren Spuren eines Eingriffs, einer Bearbeitung oder Vermischung von verschiedenen Ueberlieferungen aufweist[127]).

Von den Varianten A b, c zeigt erstere nur geringe, meist dialektische Unterschiede zu der Version A. Auch der Eingang von Ab, obgleich er auf den ersten Blick als selbständige Gestaltung erscheint, ist gehaltlich und strukturell an A angelehnt. Durch die eigentümliche Verschmelzung von Inhalt und Struktur der beiden Anfangsstrophen der Version, erhält dieser Eingang der Variante den zersungenen Charakter. A c weist gegenüber A b größere und bedeutendere individuelle Erscheinungen auf. Obgleich der nahe Zusammenhang mit der zugehörigen Version unverkennbar ist, weisen auf der anderen Seite die besonderen Abweichungen eine frappante Uebereinstimmung mit Version M auf. Zwei Fassungen scheinen sich in dieser Ueberlieferung der „old lady in Annandale" miteinander verquickt zu haben. Der Anfang von A c, besonders die Anfangsstrophe und das Motiv nach Strophe 3, zeigen gegenüber der Version A individuelle Darstellungen. Die standard-line von den „four Maries" ist zersungen, d. h. sie ist im negativen Sinne umgeformt, und das völlig neue Moment nach der dritten Strophe ist eine Motivattraktion aus „Fair Janet" (Child 64 A_{11}).

---

[126]) Eine eingehende Bewertung erfolgt im nächsten Abschnitt.

[127]) Siehe das im Kapitel I angeführte Urteil über Sharpe in der „Annual Review".

Dieselbe Erscheinung zeigt sich noch einmal in der individuellen Motivaufnahme nach Strophe 7, die ebenfalls aus Child 64 A_{20} übernommen ist. Da auch beide Versionen in Sharpe's Balladbook aufgezeichnet sind, berechtigen diese Eigentümlichkeiten zur Annahme einer gleichen Uebermittlerreihe. Die besondere Uebereinstimmung mit M beginnt mit Strophe 4 und endet nach Strophe 14. In diesem Zwischenstück lassen sich überall, in Motivaufnahme wie in Gestaltung, deutliche Anklänge an die gekürzte M-Fassung feststellen, wodurch die Variante A c gegenüber der Version A einen uneinheitlicheren und mehr negativen Charakter erhält.

Außerdem steht die von Combs überlieferte amerikanische Fassung in engstem Zusammenhang mit Version A. Vom Stofflichen aus läßt sich kaum eine Unterscheidung machen, aber die Sprache in der Combs'schen Fassungg ist bedeutend abgeschliffener, nicht mehr dialektisch gefärbt, moderner. Ferner fehlen die intensivierenden Strophen- und Motivwiederholungen, z. B. von $A_{6, 8, 14, 18}$, und auch die erweiternde Einleitungsstrophe A_3 ist hier nicht mehr aufgenommen. Die Milieuschilderung tritt dadurch mehr in den Hintergrund, aber zugleich gehen für die Eindringlichkeit und Vertiefung des Gefühlserlebens wertvolle Momente verloren. Für die mündliche Ueberlieferung der Combs'schen Fassung sprechen die häufigen unreinen Reime: in Strophe 3, 7, 9, 10 und 12, In der letzteren Strophe ist er durch die Umstellung des ersten Reimwortes mit dem vorhergehenden Wort derselben Zeile bewirkt. Aus dem Rahmen der sonstigen Uebereinstimmung mit A fällt ganz und gar Strophe 8, die in ihrer stofflichen und strukturellen Eigenart sehr stark an E_{13} (F_{14}) anklingt. Dieser Hinweis auf den Zusammenhang mit Balladenfassungen aus dem Norden Schottlands (Skene's F-Fassung darf, wie festgestellt wurde, wahrscheinlich ebenfalls geographisch hier eingereiht werden), ist für die Quellen der amerikanischen Fassungen — für die Erkenntnis ihrer landschaftlichen Zuordnung — von Bedeutung[128]). Wahrscheinlich bildet der Norden Schottlands, da auch Sharpe's Sammelgebiet sich hierin erstreckte, die geographische Quelle für Combs A, wie auch für die anderen amerikanischen Fassungen.

In die Reihe der guten volksläufigen Fassungen gehört noch U und — nur bedingt, mehr auf der Grenze zwischen Reihe I und II stehend — Version T. Beide haben stofflich zwar größere Uebereinstimmungen, stehen aber in einer Gesamtbewertung in größerem Abstand voneinander. U ist wie C typisch durchstilisiert; die dreiteilige Szenenführung und die Uebergangsstrophen zu diesen Szenen (3, 8 und 11) sind auch hier beispielhaft durchgeführt. Die Fassung zeigt gegenüber C zwar einige besondere und den Wert der Ballade teilweise herabsetzende Eigenarten. Die Motivattraktion in Strophe 8 kann auf den Einfluß des Ueberlieferers — Scott — zurückgeführt werden (vgl. auch I_{12}); ebenso ist in der Strophe 16 ein individuelles Moment enthalten, das in den Scott'schen Fassungen verschiedentlich wiederkehrt (vgl. auch V_{12}). Während ersteres Motiv aber sinnvoll, ohne sich störend auf Struktur- oder Wertgehalt auszuwirken, eingefügt ist, ist letzteres als überflüssiges und sekundäres Anhängsel anzusehen, das sich auch durch

[128]) Auf die Festlegung des geographischen Ursprungs der amerikanischen Fassungen wird in dem Schlußkapitel, bei einer Untersuchung der Vertonungen noch näher eingegangen.

schlechte Strophenstruktur von dem Uebrigen abhebt. Das tragische Moment ist geschwächt, einmal durch das Fehlen des symbolischen Kleidermotivs, dann aber auch durch die Realisierung in der Erwähnung des „pottinger" (Strophe 13) und die nähere Zeitbestimmung in Str. 3. Die Person des Apothekers deutet aber auf das ursprüngliche schottische Ereignis hin, und somit steht diese Version — neben F — der stofflich historischen Quelle am nächsten, was aber nicht, wie schon verschiedentlich hervorgehoben wurde, auf das Alter der Fassung schließen läßt. Dagegen läßt sich mit wahrscheinlicher Sicherheit annehmen, daß alle bisher genannten Fassungen der ersten Reihe (vielleicht auch T) auf eine oder mehrere Quellen zurückgehen (eine lineare Abhängigkeit ist nicht bei allen festzustellen), die dem ursprünglich zugrundeliegenden Ereignis, nämlich dem schottischen nahestanden. Diese nahe verwandten Ausgangsformen stellen m.E. das einigende und wertvollste Moment dieser Fassungen dar.

Der Eingang von U enthält — fast in wörtlichem Uebereinklang — die beiden Strophen des Fragments Q. Letzteres ist in einem Brief von Sharpe an Scott aufgezeichnet, und aus dem regen Briefwechsel und Austausch dieser beiden Sammler ist die oben erwähnte Uebereinstimmung zu erklären. In Scott's U-Version ist der Rhythmus feiner, und U_1 ist der allgemeinen metrischen Struktur der Verse angepaßter. Das Formgefühl Scott's hat anscheinend diese Verfeinerung und Abschleifung, die jedoch keineswegs gegen die volkstümlichen Eigenarten verstößt, bewirkt. Die gleiche Eingangsstrophe verbindet mit diesen letztgenannten Fassungen außerdem das Fragment P, das — wie Q — nur zwei Strophen umfaßt. Aus der Rolle der Königin wird die des Königs. Im P_2 klingt stofflich und strukturell noch einmal das Moment des intensiven Werbens des Königs an, wie es bereits in A_2 auffiel. Diese beiden kurzen Fragmente P und Q stellen wahrscheinlich den Anfang irgendwelcher Fassungen dar, deren Fortführung verloren gegangen ist, und die, nach diesen wenigen übermittelten Zeilen zu urteilen, vielleicht im Zusammenhang mit den erwähnten Fassungen von Reihe I gestanden haben.

Das gemeinsame Moment von U und T liegt, wie bereits betont, hauptsächlich im Stofflichen. Die ursprüngliche Rolle des Apothekers ist — echt volkstümlich — in T dem König zugefallen[129]). Das Bekenntnis in T_{10}, das in U_{13} aus dem Ansatz zur Monologform dieser Fassung an dieser Stelle erklärbar ist, wirkt in den Zusammenhang bei T zurückgreifend und nachholend, was in der guten Volksdichtung nicht statthaft ist. In T_{12} ist, ähnlich wie in U_{16}, ein sekundäres Schlußmotiv aufgenommen, das wiederum mit anderen Scott'schen Ueberlieferungen gemeinsam ist, vgl. T_{12}, I_{24}, Z_7. In T hat sich dieses individuelle Strophenmotiv, das den Wertgehalt der Fassung maßgebend ändert, bereits fest in den Zusammenhang eingeschoben. Die Betonung des Rührseligen, Gruseligen beim Auffinden des Kindes (T_5) wirft ein Licht auf die Gesamthaltung der Fassung, die den Sinn für die tiefere Tragik nicht mehr erkennen läßt. Die allzu gekürzte Einleitung läßt die plastische Szenenbildung des Kindesmordes vermissen und schließt mit einer geheimnisvollen Andeutung ab. (Strophe 2). Das tatsächliche Verbrechen kann nur in den Worten

[129]) Siehe Kapitel II, A.

„four it's for my fault I dee" (Str. 9) geahnt werden. Im ganzen läßt sich also feststellen, daß T mehr zersungenen Charakter aufweist als z. B. die positiv zurechtgesungenen Fassungen U, C oder A, und in dieser Eigenschaft leitet Version T zu denjenigen Fassungen über, die in einer zweiten Reihe zusammengestellt sind.

Reihe II: B, D, G, H, I (b), V, Y, X.

Diese hier genannten Versionen unterscheiden sich von den vorher bewerteten durch besonders hervortretende Eigenarten, die den Wert der Ueberlieferung bestimmend beeinträchtigen. Auch hier lassen sich, ähnlich wie es sich innerhalb der I. Reihe ergab, Abhängigkeiten und Zugehörigkeiten einzelner Fassungen untereinander erkennen. Aus verschiedenen Kriterien ging z. B. ein Zusammenhang von B und X oder C und I hervor; letztere beiden sind ganz deutlich in linearer Abhängigkeit voneinander. Child gibt zu Version I, die in Scott's Minstrelsy 1833 erschien, die Bemerkung: „made up from various copies", worin bereits das wesentliche Merkmal dieser Fassung liegt. Eine Anzahl Strophen findet sich in G wieder, „but G itself is very likely a compilation[130]). Das etwas pathetisch gehaltene Eingangsmotiv in beiden Fassungen, der erweiternde, wiederholende Aufbau in der Darstellung der Kirchenszene, weist auf eine erstaunliche Uebereinstimmung hin. Das Interesse des Zuhörers wird ganz durch das Verhalten des Königs zu Mary in Anspruch genommen, und aus dieser Spannung heraus scheint sich dann der spätere Konflikt zu ergeben. Das Interesse hat sich somit verschoben, und das treibende Motiv, der Kindesmord, wird z. B. in G nur noch in einer einzigen Zeile erwähnt. Es wurde schon darauf hingedeutet, daß dieses Moment des intensiv werbenden Königs wahrscheinlich auf einen näheren Zusammenhang mit dem russischen Ereignis hinweist, wo der Konflikt aus dieser historisch überlieferten Tatsache hervorgegangen ist. Der Aufbau der drei Eingangsstrophen enthält in beiden Fassungen die gleiche Steigerung, die in der Aufzählung der Personen „onie, priest, queen" zum Ausdruck kommt, In G_3 kommt in den Anfangszeilen das Gerüchtmotiv hinzu, das aber erst in der folgenden Strophe, und zwar in veränderter Form, weiter durchgeführt wird. Hier wird nach dem ersten Ansatz wieder fallengelassen und von dem Einleitungsmotiv der vorangehenden Strophe verdrängt. Das Gefühl für die Tragik ist in beiden Fassungen sehr abgeblaßt. Die andere Stimmungsgrundlage, die sich schon im Eingang zeigt, wird noch durch weitere individuelle Motivänderungen betont. Das Hervorheben der Ahnungslosigkeit Mary's, als sie sich nach Edinburgh begibt. G_9 und I_{15}, (wobei G die Spannung des Zuhörers noch besonders durch die vierte Zeile vorwegnimmt) und das geänderte Kleidermotiv in G_8 und I_{13}, wo die Lebendigkeit und plastische Dauer dieses Bildes verloren gegangen ist, beeinträchtigen den tragischen Wertgehalt. In G_{11} kommt noch ein besonders schwächendes Moment durch Zeile 4 hinzu; die heroische Haltung Mary's ist in Schwäche gewandelt — sie trägt ihr Schicksal nicht mehr als verdientes Leiden, sondern empfindet es als Schmach und Schande. Wenn sich G und I in Stoff und Wertgehalt ähneln, so liegt ihre Andersartigkeit mehr auf strukturellem und stilistischem

130) Child V, 507.

Gebiet. Während G die Ereignisse in schneller Reihenfolge bringt und sich mehr an die wichtigsten Tatsachen hält, läßt sich in I eine Neigung zu übermäßiger Ausgestaltung erkennen, die auch z. B. in der bedeutend größeren Strophenzahl gegenüber G zum Ausdruck kommt. Diese Tendenz zur Erweiterung und Ausschmückung äußert sich in der Neigung zur Aufnahme neuer Motive $I_{12, 14}$), wodurch sich ein Ansatz zu einer neuen Szenenbildung zeigt. Die Motivattraktion des Reitmotivs in I_{14} findet sich noch einmal in einer anderen Scott'schen Ueberlieferung, nämlich in der fragmentarischen Abbotsford-Fassung Z (Strophe 2), die John Leyden übermittelte. Da auch Z_3 und Z_7 sich in I_{15} und I_{24} wiederfinden und I b 23 sich in dem pathetischen dreimaligen Anruf an die Seeleute ganz stark an Z_5 anlehnt, so scheint in diesem Fragment Z eine weitere Quelle für die zusammengesetzte I-Version vorzuliegen. In I ist die dreiteilige Szenenführung (mit der oben genannten Erweiterung von Szene 1) gegenüber G deutlich durchgeführt; die zweite Szene in G ist nur in der standard-line von Mary's Stimmungsumschwung angedeutet. Im ganzen läßt sich von Version I sagen, daß ihr zusammengesetzter Charakter unverkennbar ist, und daß sie kein organisches Gebilde, wie es die gute Volksballade erfordert, darstellt.

Die Scott'schen Ueberlieferungen zeigen mancherlei Uebereinstimmungen miteinander. Abgesehen davon, daß sich das Reitmotiv nur in den von ihm überlieferten oder von ihm irgendwie abhängigen Fassungen eingeschoben hat (U_8, $I_{12,14}$, $Z_{.2}$ O_6, lassen vor allen Dingen die eigenartigen Schlußstrophen von dem Gedanken an Freikauf oder Rache auf einen Zusammenhang schließen, vgl. I_{24} (bei Child kleingedruckt), T_{12}, U_{16}, $V_{12, 13}$, $J_{9\text{-}11}$, $Z_{6,7}$. Während T, vor allem aber U, sich in dem Uebrigen als gute Volksüberlieferungen auszeichnen, wie festgestellt wurde, haben V und Y mehr zersungenen Charakter. Y zeigt in der dramatischen Ausführung der ersten Szene, V in der letzten Szene, überraschende individuelle Motivaufnahmen. V läßt in Szene 1 die Gegenüberstellung von Königin und Mary vermissen, während in Y gerade das hartnäckige Leugnen und ein zweimaliges, sich widersprechendes Geständnis Mary's mit besonderer Liebe ausgeführt ist. Der zersungene Charakter beider Fassungen zeigt sich nicht allein im Stofflichen und Gehaltlichen, sondern auch in der äußeren Form, in Rhythmik und Metrik: Siehe z. B. $Y_{3,6}$, $V_{4,8}$. Die konstruktive Gestaltung der Schlußstrophen wird besonders deutlich in $Y_{9\text{-}11}$, die sich schematisch auf „the red, red gould", „the saut, saut tears" und „the red; red blood" aufbauen. Die plastischen Szenen von der Aussetzung des Kindes in die See (in Y_5 schwach angedeutet), die Gegenüberstellung von Mary's trotziger, herrischer Haltung mit dem Klagen und Weinen der Leute (in V_7 ist die Rolle der Amme nicht mehr klagend, sondern anklagend — und zwar den Verleumder) und die erschütternden Abschiedsworte an die Eltern — fehlen. Statt dessen ist hier ein überlegender Gedanke — der an die Möglichkeit einer Befreiung oder einer blutigen Rache — eingetreten. Dieses Motiv ist in jedem Fall, wo es auftritt, als sekundäre Erscheinung innerhalb dieser Ballade zu bewerten, das (wie z. B. auch andere individuelle Schlußmotive in einigen Fassungen) nur angehängt worden ist. Die nähere Begründung von Mary's Todesurteil, was auf einen engeren Zusammenhang mit dem russischen Ereignis

hinweist, die grauenerregende Ausmalung des im Blut liegenden toten Kindes in V_3 und die vorgreifende Schlußfolgerung in V_4, deuten auf zeitlich spätere Momente der Fassung. Jedenfalls lassen V sowohl wie Y ein gutes Formgefühl vermissen, was auch in dem strukturellen Aufbau der letzten Strophen auffällt, und nur noch in einigen stereotypen Motiven ist die Schönheit und Ausdruckstiefe, die die M.—H.-Ballade kennzeichnet, zu erkennen.

X zählt (im Gegensatz zu V und Y) mit zu den besten Abbotsford-Fassungen. Die epische Einleitung und z. T. noch die erste Szene erinnern deutlich an die Motivführung der Fassungen der 1. Reihe (z. B. an C); Strophe 3 enthält in der vierten Zeile bereits eine Verschmelzung mit dem folgenden Motiv und weicht dadurch von der allgemeinen Motivform ab. Die standard-line vom Gerücht fehlt, und in X_9, dem Sechszeiler X_{12} und den folgenden Schlußstrophen setzen sich dann individuelle, wahrscheinlich sekundäre Einschiebungen durch, die zum Schluß hin immer stärker in den Vordergrund treten. Damit ist das Charakteristische dieser Fassung, nämlich die eigentümliche Durchsetzung von guten, ursprünglichen Momenten mit neueren, individuellen herausgestellt. Dieselbe Motivattraktion, die den Schluß von E und F kennzeichnet (aus Child 95), bildet auch hier den eigentümlich abgeänderten Ausgang der Fassung. Das Befreiungsmotiv ist aber hier — gegenüber E und F — nicht ganz durchgeführt und endet mit der Weigerung des Loskaufs, wodurch der vernichtende Ausgang gesichert und das tragische Moment, obgleich geschwächt (vor allem durch Strophe 12, Zeile 5—6), noch zu erkennen ist. Die Fassung X scheint durch eine Ueberlieferungsreihe gegangen zu sein, die größere Balladenkenntnis besaß und Vergessenes durch anderes Balladengut ersetzte.

Aehnliche Merkmale lassen sich auch für Version B feststellen. Auch hier zeigen sich, besonders wieder am Schluß, eine Anzahl individueller Motive, die durch Motivattraktion zu erklären sind. Dasselbe Motiv von B_{21} (aus Child 194 A_9) klingt in den beiden lose angehängten Zeilen des Sechszeilers X_{12} noch einmal an. Bei der Untersuchung der Sechszeiler (vgl. B_3 und I_9 oder den strukturellen Aufbau von S_2, der aus B_2 ($_{1-2}$) und B_3 ($_{5-6}$) entstanden sein kann) wurde bereits auf einen Zusammenhang der Motherwell'schen B-Fassung mit den Scott'schen Ueberlieferungen hingewiesen. Für Version B sind die formalen Wiederholungen, die ein bewußt angewandtes Stilmittel zu sein scheinen, und durch die eine negative Längung bewirkt wird, charakteristisch; vgl. $B_{4, 6, 8, 10-12, 11-13}$. Zerdehnende Wiederholung läßt sich besonders in Szene 1 und 2 erkennen, während Szene 3 durch angehängte, neue Motivaufnahmen Erweiterung erfährt. Durch dieses letztere Moment, vor allem durch die Weigerung Mary's, sich benadigen zu lassen, wird der tragische Wertgehalt entscheidend gewandelt. Die Möglichkeit einer Entscheidung zur Befreiung nimmt dem tragischen Verlauf die Unbedingtheit; der wirkliche Ausgang von Mary's Schicksal ist dadurch noch freigelassen, der Gegensatz in den Gegenspielern aufgehoben und das tragische Moment wesentlich verblaßt. (Aehnlich ist es beim Ausgang der D-Version). Die strukturelle Durchführung in B ist durch deutlich erkennbare Uebergangsstrophen gekennzeichnet: $B_{3, 9, 14}$. Das Formelgut, das in reichem Maße verwandt wird, ist im allgemeinen ohne Abänderungen übernommen.

B_{18} läßt allerdings den feineren Gehalt und die bessere Struktur dieser allgemeinen Formelstrophe vermissen; durch die geänderte vierte Zeile wird ein realistisches Moment hineingetragen. Die Formelstrophe B_6 ist (wie z. B. auch X_{16}, D_{18}) durch unreinen Reim gekennzeichnet, der ein Zeichen für die Volksläufigkeit ist. Die deutliche Anlehnung an die Formelsprache zeigt sich auch darin, daß z. B. alle standard-lines — außer der vom Stimmungsumschwung — aufgenommen sind.

Eine Neigung zur Längung und Erweiterung zeigen auch die beiden noch zu bewertenden Versionen der Reihe II: D und H. Auf die Motivähnlichkeit am Schluß von B und D und die Auswirkung auf den tragischen Gehalt wurde oben hingewiesen. Die D-Fassung ist dadurch gekennzeichnet, daß sie sich auf zwei Träger stützt und daher der absoluten Einheitlichkeit entbehrt. Der deutliche Wechsel von guten, echten U.M. mit denen, die als individuelle Einschiebungen zu erkennen sind, wird dadurch erklärbar. Die Neigung zur Erweiterung zeigt sich gleich in den beiden ersten Einleitungsstrophen, die in ihrem strukturellen Aufbau zerdehnt sind und eine Form aufweisen, die nicht mit den Gesetzen der guten Balladenstrophe übereinstimmt. Durch die Zerdehnung der dritten und vierten Zeile von Strophe 1 wird das Schwergewicht der Aussage auf die nächste Strophe übergeleitet und erfährt da eine individuelle Weiterführung. Besondere Längung durch formale Wiederholung und Erweiterung durch Einführung individueller Motive zeigt dann die erste Szene, die Strophe 6—13 umfaßt. Ueberraschend wirkt hier vor allem das Bekenntnis Mary's in D_9, das parallel zu D_5 gestaltet ist. D_{10} enthält (ähnlich L_3, O_4, S_6) die Erklärung, daß das Kind eine Ehre für Mary gewesen wäre, ein Motiv, wodurch ein Teil der Tragik, nämlich das existentielle Moment, aufgehoben wird. Das Motiv des Zutrunks erscheint hier n a c h den Abschiedsworten an die Eltern und weist in D_{19} die Aufnahme eines bestimmenden Adjektivs — ‚raging' main — auf, das im allgemeinen vermieden ist. Der dialogische Schluß (s. auch B, (F)) widerspricht außerdem dem epischen Gesetz des ruhigen Ausgangs.

H ist „a North Country version", und es lassen sich besondere Uebereinstimmungen mit anderen Fassungen aus diesem Landschaftsgebiet verzeichnen: mit N (J), Greig A, B. Trotz der guten strengen Methode Kinloch'scher Ueberlieferung, ist H als eine von vielen negativen Momenten durchsetzte Fassung zu bewerten. Der monologische Anfang, der mehr in die Stimmung als in die Situation einführt, dessen Zurückgreifen bis in die jüngste Kindheit Mary's unvolkstümlich ist, und der in seiner äußeren Struktur mehr zum monopodischen Versbau neigt, gehört zu diesen negativen Merkmalen. Die pathetisch gehaltene Einleitung zeigt bis zur vierten Strophe einen dunklen, beinahe mystischen Unterton und endet in der geänderten Gerüchtstrophe mit den geheimnisvollen Worten „an na body kend to wha!" Der Sechszeiler H_3 (bei Child bereits klein gedruckt) wurde gehaltlich und strukturell als sekundäre Erscheinung erkannt; dieselbe Bewertung fällt auch den anderen, von Child besonders herausgestellten Strophen $H_{16, 17, 22}$ zu. Besondere Erweiterung hat die zweite Szene erfahren, die plötzlich in die dritte übergeht und in der Schlußstrophe noch einmal wieder anklingt. Die 2. Szene, die im allgemeinen für den

tragischen Gehalt ein wichtiges und verstärkendes Moment darstellt, gibt hier der Tragik eine neue Grundlage; die Absolutheit, Größe und Macht in dem Schicksalsverlauf Mary's ist ihr genommen, denn die Vernichtung liegt hier ganz in dem feindseligen Verhalten der Königin begründet, wie es in H_{14} und $_{17}$ zum Ausdruck kommt. Die standard-line von den Abschiedsworten Mary's an die Eltern fehlt, dafür tritt der Gedanke an die Königin auch in der dritten Szene noch einmal stark in den Vordergrund: H_{18} und$_{19}$. Die Freude an anschaulicher Darstellung kommt in H_{19} zum Ausdruck, überhaupt bricht eine nähere Motivierung und Rationalisierung der Ereignisse, wie sie für die aus dem Norden Schottlands überlieferten Fassungen charakteristisch ist, immer wieder durch: siehe die Einleitung, dann $H_{12, 14, 17, 33}$. Die Erwähnung des Gerichtshofes geschieht in Strophe 8 in der konkreteren Gestaltung der neun Mitglieder („the nine"), und die standard-line des Kleidermotivs ist in Strophe 9 gehaltlich gewandelt und in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr erkannt. (Vgl. N_4).

Diese Fassungen der II. Reihe charakterisieren sich alle durch ein gemeinsames Merkmal: nämlich durch den Wechsel und die Verknüpfung von alten, guten Motivstrophen mit solchen von individuellen Eigenarten. Ebenfalls ist für sie eine besondere Anlehnung an die Formelsprache kennzeichnend. Diese beiden Momente wirken sich auf Struktur und Gehalt der Fassungen grundlegend aus. Ebenfalls wird durch Aenderung des Formelgutes oft eine gehaltliche Auswirkung u. Wandlung erreicht.

Reihe III: J—O, S.

Während in allen bisher betrachteten Fassungen sich die Tendenz zum dreiteiligen Szenenaufbau durchgesetzt hat und deutlich erkennbar war, kennzeichnet sich diese Fassungsreihe durch eine gekürzte Form, in der fast ausschließlich nur noch die erste und dritte Szene gestaltet ist. Die zweite Szene, die weniger für den dramatischen Handlungsverlauf als für die innere Haltung der Anwesenden von Bedeutung ist, ist entweder ganz fortgefallen oder nur noch schwach angedeutet, Der sprunghafte Stil, der hierdurch bewirkt wird, ist ein typisches Kennzeichen des Zurechtsingens und deutet auf eine längere Dauer in der Volksläufigkeit. Die Uebergangsglieder zwischen den einzelnen Szenen sind verloren gegangen, (in allen Fassungen fehlt die Gerüchtstrophe) und die Szenen sind daher nicht mehr deutlich voneinander geschieden. Vielleicht lassen sich aus der gemeinsamen geographischen Schicht heraus die vielfachen Uebereinstimmungen von J, M, N einerseits — und K und L andererseits erklären. Erstere sind aus dem Norden (bei J wurde, obgleich die landschaftliche Bezeichnung nicht angegeben ist, Uebereinstimmung mit Fassungen nördlicher Ueberlieferung erkannt), K und L aus Largs (Renfrew) und Paisley überliefert und von Motherwell aufgezeichnet. Ganz deutlich zeigen K und L in der Ausgestaltung der ersten Szene, in dem Auftreten des zornigen Königs (vgl. auch S_6), gemeinsame Momente. Aber auch L und M weisen, besonders in den Anfangsstrophen, merkliche Uebereinstimmungen auf. Dieses vielfache Ineinanderwirken läßt vermuten, daß für diese Fassungen eine gemeinsame Quelle anzusetzen ist, also eine oder mehrere, aber verwandte Ausgangsformen. Zwar bieten die Uebermittlereihen, von denen kaum

ein Name verzeichnet ist, keine weiteren Anhaltspunkte, aber aus dem vorliegenden Material heraus darf eine gemeinsame Grundlage angenommen werden. Neben der Eigenart in der äußeren und inneren Struktur weist vor allem die Werthaltigkeit dieser Fassungen, in denen die tragische Grundhaltung nicht mehr in ihrer Tiefe und Feinheit erkennbar ist, hierauf hin. Diese andere Stimmungsgrundlage wird einmal durch den Fortfall der zweiten Szene bewirkt und durch die größere Ausgestaltung der ersten (vor allem in K, L, M), dann aber auch durch einzelne individuelle Erscheinungen. Das Heroische in der Handlung Mary's (außer in O) kommt nicht mehr zum Ausdruck, und die Schlußstrophen, die vielfach individuelle Momente enthalten, sind für den Wertgehalt dieser Fassungen oft von besonderer Bedeutung und Auswirkung.

Von der J-Version ist eine Vertonung überliefert, die für den wesentlichen Charakter dieser Fassung noch Aufschluß geben wird. Die Einleitung (vgl. H_2) zeigt den in ‚M.—H.' häufig beobachteten Ansatz zur Monologform; sie führt in der starken Verkürzung direkt auf das Schicksal Mary's hin, das in dieser Einführung bereits begründet liegt. Ihr endgültiges Schicksal wird aber erst durch ihre letzten Worte (J_{10}) bekannt. Eine Neigung zur Wortwiederholung (Verdoppelung der Adjektive) ist auffallend: z. B. „a proud proud woman" (J_1)— „oh whare is the wee wee babe" (J_3)— „come doon come doon"— (J_6). Die Gefühlsmomente treten auch besonders in Erscheinung in der Angabe des elfjährigen Alters Mary's (J_1) oder in den letzten Zeilen der letzten Strophe, in denen Mary ihre Schönheit als besonderen Anlaß zur Klage über ihr Schicksal hinstellt. Diese ihre letzten Worte geben der Fassung einen etwas sentimentalen Ausgang und sind für die Haltung Mary's, die hier gewissermaßen ein Selbstbedauern ist, von Bedeutung. Diese Wandlung des Wertgehaltes ist durch eine Aenderung innerhalb einer festen standard-line bewirkt worden, wie es ähnlich schon in anderen Beispielen festgestellt werden konnte. Daß das Kind im Schlafzimmer tot aufgefunden wird, und ferner, daß die wirkungsvolle plastische Szene am Seeufer nicht dargestellt ist, sind für den Wertgehalt der Fassung bestimmende Momente.

Mehr individuell hervortretende Erscheinungen weist jedoch K. auf. Der Unterschied zu J zeigt sich darin, daß letztere Version im allgemeinen die Motivstrophen in der ursprünglichen Form ohne sonderliche Abweichungen (außer J_{10}) aufweist, während in K auch die U.M. stark umgeformt und gewandelt sind. Auch K gestaltet — wie J — nur noch Szene I und 3, die ohne Uebergang nebeneinander gestellt sind. Eine kurze epische Einleitung, allerdings in anderen Motivstrophen wie in J, ist hier gewahrt. Gleich K_1 bringt ein ganz neues, individuelles Moment, das für den Gehalt dieser Fassung entscheidend ist und jegliche Spannung für den weiteren Handlungsverlauf aufhebt. Das Motiv des „bonnie wee burd" (vielleicht eine Motivattraktion aus Child 68), die Gestaltung von Adverbien (die in der Volksdichtung gern vermieden werden) wie z. B. „sharp and keen" und die zeitliche Festlegung durch „yestreen" (ähnlich U_3) sind charakteristische Eigentümlichkeiten innerhalb e i n e r Strophe. (K_3). Die Verurteilung geht hier allein vom König aus (in ähnlicher Motivierung von der Königin in M_5 und in veränderter in L_3), und stimmt mit der voraussagenden Einführungsstrophe K_1 sinngemäß überein. Das Kleidermotiv erfährt in Zeile 4 eine Umformung, wodurch in dem Bild

Mary's eine negative Veränderung erwirkt wird, K_7 zeigt wiederum eine typische Erscheinung der geänderten Formelstrophe; in Zeile 3 und 4 klingt ein Motiv aus Szene 2 an, nämlich die Worte, die Mary tröstend zu den Umstehenden spricht. Auch die besonders feste Lieblingsstrophe von den „four Maries" zeigt kleine Abweichungen in Zeile 3 und 4, die aber durch Gehörsassoziation („a" aus „and") entstanden sein können. Selbst das Motiv von den drei Brüdern, das in einigen Fassungen gestaltet ist, weist in K_9 in der dritten Zeile besondere Eigentümlichkeit auf. Die Uebermittlerreihe dieser Fassung — Jean Macqueen ist als letzter bekannt — hat altes Formelgut der Ballade mit individuellen Ergänzungen vermischt und ist ihrem Gedächtnis und Verständnis nach für gute Volkskunst geringer zu bewerten.

Gegenüber J und K haben L und M einen bewegten, dramatischen Eingang und zeigen noch eine Andeutung an die zweite Szene. Die erste Szene, mit der L und M sogleich einsetzen, ist mit besonderer Freude ausgestaltet. Während M jedoch eine klar durchgeführte Fabel, in Struktur und Stil eine gute Ueberlieferung aufweist, zeigt L häufiger individuelle Sonderheiten. Das Motiv des zornigen Königs in L_3, der das lebende Kind als eine Ehre für Mary bezeichnet (s. O_4, S_6), die stereotype Wiederaufnahme des „braw laid bairn" in der dritten Zeile von $L_{1, 3, 4, 5}$, die individuellen Gestaltungen von „apron green" (L_5) und „Cowgate Head" (L_6) und vor allem die zurückführende Motivstrophe L_5— bilden für die Bewertung dieser Fassung wesentliche Momente. Außerdem erfahren die beiden letzten Strophen, die standard-lines darstellen, in ihrer vierten Zeile eine charakteristische Veränderung. Die allgemeine Einführungsstrophe, die in L_9 an den Schluß gerückt ist, bekommt hier einen anderen Sinngehalt; sie stellt ein letztes Gedenken Mary's an ihre Eltern dar, einen abschließenden Rückblick über ihr Leben, dessen Höhepunkt und Vernichtung zugleich die Tatsache war: „and the king fell in love with me". Für den tragischen Wertgehalt ist diese letztere Motivierung störend, zumindest unnötig. Der Uebergang vom geheimnisvollen Dunkel ins krasse Helle ist zu plötzlich, und mit dieser inneren Bewegtheit, dieser von neuem erweckten Spannung, ist das Ruhegesetz des Ausgangs nicht erfüllt. In L wie in M fehlt das wichtige Kleidermotiv, das in J und K gewissermaßen einen Uebergang von der ersten Szene zu Mary's letzten Abschiedsworten bildet. An diese Stelle tritt hier die standard-line von ihrem Stimmungsumschwung bei der Verurteilung. In M wird das tote Kind ausdrücklich als erwürgt beschrieben, ein Moment, das einen harten Gegensatz zum dem plastischen Bild von der Aussetzung des Kindes am Seeufer steht. Mary erscheint dadurch grausam, und das Empfinden der Zuhörer wird innerlich mit dem der Königin und ihrem Urteilsspruch (M_5) übereinstimmen. Die letzten Worte Mary's, ihr Gedanke an die Eltern, ist in M_9 zwar individuell gestaltet, paßt sich aber der lyrischen und schwermütigen Stimmung, die über dieser Szene schwebt, an. Auf den näheren Zusammenhang von M und A c wurde früher bei der Bewertung der A-Fassung hingewiesen.

Version N zeigt besonders große Sprunghaftigkeit, indem der Grund der Gegenüberstellung von Mary und der Königin nicht recht deutlich wird, vielmehr in dem Abtreibungsversuch Mary's

begründet zu sein scheinen. Daß die Königin hierbei der Gegenspieler ist, kann auch nur aus der einleitenden ersten Strophe von den „four Maries" geschlossen werden; ein deutlich bestimmter Gegenspieler tritt nicht auf. Dadurch ist das dramatische Element sehr in den Hintergrund gerückt und das epische neben dem lyrischen stärker betont. In N_1 ist die standard-line von den „four Maries" durch zwei angehängte Zeilen zu einem Sechszeiler erweitert. Diese Verschiebung des eigentlichen Schlußmotivs an den Anfang erklärt sich dadurch, daß der Vortragende diese Formelstrophe wohl am deutlichsten in der Erinnerung hatte und sie für ihn vielleicht eine Gedächtnisstütze bildete. Auf das Spannungsmoment wirkt sich diese Umstellung allerdings negativ aus, denn es wird in den vier ersten Zeilen schon als Endresultat bekannt gegeben, während die beiden angehängten 5. u. 6. Zeile mehr einen einleitenden Hinweis auf die Hauptperson der folgenden Handlung darstellen. Diese verschiedenen Gehaltwerte innerhalb der Strophe kennzeichnen den Sechszeiler als sekundäres Gebilde. In N_7 klingt die zweite Szene an; allerdings richten sich die Worte Mary's hier an die Seeleute und sind damit in den beiden ersten Zeilen individuell gestaltet. Individuelle Umstellungen erfährt dann auch die sich zur standard-line entwickelnde Motivstrophe von dem letzten Gedanken an die Königin (N_8), die aber gehaltlich und strukturell der volkstümlichen Eigenart entspricht. Allgemein stellt Version N eine zwar sehr gekürzte, sprunghafte Ueberlieferung dar, was aus einer langen Volksläufigkeit zu erklären ist, — deren Uebermittler sich jedoch nicht durch besonders individuelle Zutaten oder Ergänzungen, sondern eher durch guten Geschmack und stilistisches Feingefühl auszeichneten.

Ganz aus dem Rahmen der übrigen Fassungen scheint die kurze Version O zu fallen, die in der Vorrede zu Finlay's „Scottish Ballads" (1808) erschienen ist. Diese Strophen — „from recitation" — finden sich, außer der letzten, mit unwesentlichen kleinen Aenderungen ebenfalls in der vollständigeren Version S wieder, die Finlay an Scott (27. März 1803) geschickt hatte: „as he had written it down from memory"[131]). Strophe 9, 10 und 12, so heißt es in Child's Anmerkungen, waren bereits 1802 in Scott's Minstrelsy erschienen (I b); „perhaps Finlay adopted these three stanzas into his copy"[132]). In diesem Zusammenhang liegen einmal die Uebereinstimmungen in Fassung O und S, ferner der uneinheitliche und zusammengesetzte Charakter der Version S begründet.

Die Fassung O enthält, obgleich sie nur noch 6 Strophen umfaßt, eine verständliche, in sich abgeschlossene Fabelerzählung, die mit einer völlig neuen Wendung nach dem Kleidermotiv abschließt. Diese letzte Strophe (die eine Motivattraktion darstellt) gibt der Fassung ein ganz eigenes Gepräge, das besonders in den letzten Worten der vierten Zeile beruht. Die Bedeutung und Auswirkung dieser überraschenden Wendung wurde bei der Betrachtung des tragischen Wertgehalts (Kapitel IV) näher untersucht. Der Stolz Mary's und ihr Trotz dem Schicksal gegenüber, dem sie sich nicht entgegenzustemmen vermag, ist damit auf die Spitze getrieben. Ihre herrische Haltung, das Heroentum in ihr, das sich hier in einem übermächtigen aktiven Treiben und Eingreifen ent-

[131]) Child IV, S. 507.
[132]) Ebenda,

lädt und kein duldendes Hinnehmen mehr zuläßt, hat ihren Höhepunkt erreicht. Das tragische Geschehen erscheint dadurch persönlicher, mehr in Mary's Charakter als im notwendigen Schicksalsverlauf begründet.

Version S lehnt sich in der Einleitung und dem Schluß mehr an die vollständigeren Fassungen an. Des engen Zusammenhanges mit O und der nur angedeuteten zweiten Szene und einzelner Motivaufnahmen wegen soll sie hier eingereiht werden; sie nimmt mehr eine Zwischenstellung von Reihe II zu III ein. Die epische Einleitung bis zur Strophe 4 enthält (außer dem Sechszeiler S_2, der an $B_{2,3}$ erinnert) U. Me. in guter, allgemeiner Gestaltung. Die Strophenwiederholung von 3 und 4 deutet auf eine besondere Anteilnahme an dem Kindesmord, hat aber hier wohl mehr zufällige als intensivierende Bedeutung. Die erste Szene zeichnet sich in S durch besondere Motiveigenheiten aus, während der Schluß wieder eine gute Ueberlieferung von U. M. en darstellt. Das Motiv des zornigen Königs, das sich über zwei Strophen erstreckt ($_{5,6}$), ist in den gekürzteren Fassungen in L_5 z. B. (K_5) nur in einer Strophe gestaltet. Die unbändige Art des erzürnten Königs in S_5 erinnert an das Verhalten der Königin in Version F. In S_7 ist ein ursprüngliches Motiv durch die dritte und vierte Zeile mit einem individuellen vermengt, das für den Charakter des Königs, der hier allein als aktiver Gegenspieler auftritt, ein negatives Moment darstellt. Die genauere zeitliche Festlegung der Verurteilung bis auf die Stunde ist für die Größe des tragischen Geschehens störend und auch unwichtig. Dieses durch sekundäre und negative Momente durchsetzte Zwischenstück gibt der Version S ihren uneinheitlichen Charakter.

Von den Fassungen der III. Reihe hat sich erwiesen, daß diejenigen, deren landschaftliche Verwurzelung wahrscheinlich im Norden (Nordosten) Schottlands anzusetzen ist, also J, M und N, die positiveren und wertvolleren Ueberlieferungen darstellen.

Reihe IV: die Fragmente.

Die als Fragmente bezeichneten Ueberlieferungen der M.—H.-Ballade sind bereits im Zusammenhang mit der textkritischen Betrachtung näher untersucht und bewertet worden. Aus diesem Grunde wird hier im allgemeinen nur eine kurze Zusammenfassung erfolgen und im übrigen auf Kapitel II „Die Fragmente" und Kapitel III „Strukturtendenzen" verwiesen. Außerdem wird eine Untersuchung der Vertonungen noch zu weiteren Ergebnissen führen.

Von den vollständigen Child-Versionen ist W (Z) als Fragment bezeichnet worden. W zeigt schon rein äußerlich in der Aufzeichnung zerrissenen und lückenhaften Charakter und wird — wie auch Z und Greig A — als ein zufälliges Restprodukt des Zersingens bewertet. Besonders in Strophe 4 u. 8 und am Schluß zeigt sich der zersungene Charakter dieser Fassung deutlich; hier sind die erhaltenen Strophen nur noch lose und sogar widersinnig aneinandergereiht. Der ursprünglich vollständige Charakter dieser Fassung ist aber — besonders noch am Anfang — deutlich zu erkennen. Die Sprünge von einer Szene zur anderen, die fehlenden Uebergangsstrophen, lassen auf eine längere Volksläufigkeit schließen, die hier zu negativer Variantenbildung geführt hat. Die erste Szene bringt in Strophe 7 das Motiv von dem grauenerregenden

Anblick des toten Kindes, das bereits schon früher auf die Zeit des Balladenverfalls, des Bänkelsängertums, zurückgeführt wurde. W_8 zeigt in den beiden erhaltenen Zeilen die vergeltende Rechtsprechung der Königin, ein Moment, das ebenfalls auf den tragischen Gehalt der Ballade schwächend wirkt. Der völlig zersungene Schluß weist in W_{10} eine Motivattraktion auf, (Child 76 A_{18}), wobei die dreifache Fragestellung trotz des wiederholten Zeilenanfangs ohne inhaltliche Steigerung geschieht. Die standard-line von den „four Maries" (W_{11}) ist, obgleich von verschiedener Hand aufgezeichnet (wie bei Child vermerkt), in der ursprünglich festen Form erhalten — ein neuer Beweis für Beliebtheit, Ursprünglichkeit und Wert dieser Strophe. Die standard-lines W_9 und W_{12} ($W_{13, 14}$) erfahren dagegen kleine, aber kennzeichnende Aenderungen. Der zersungene Charakter dieser Ueberlieferung ist auf ein schlechtes Gedächtnis und mangelndes Formgefühl der Uebermittlerreihe zurückzuführen.

Version Z wurde bereits als eine Quelle für die zusammengesetzte Fassung I (Ib) erkannt und bewertet. Die hier erzählte Fabel läßt keinen verständlichen Zusammenhang mehr erkennen, denn es fehlt überhaupt die Voraussetzung für das Geschehen. In dieser Version Z wird der Zusammenhang und die gegenseitige Beeinflussung und Durchwirkung der von Scott überlieferten Fassungen — wie es verschiedentlich festgestellt werden konnte — ganz deutlich.

Greig A steht — obgleich ziemlich zersungen — den UM. der Ballade im allgemeinen noch nahe; es waren Uebereinstimmungen mit anderen Fassungen nördlicher Ueberlieferung, z. B. mit H und N festzustellen, und die zersungene Formelstrophe von den „four Maries" erinnert hier z. B. an F_3. Eine überraschende Motivgestaltung stellt allerdings Strophe 3 dar, die in keiner anderen Version oder Variante wieder auftritt, und zu der eine Vertonung überliefert ist. Gegenüber Greig A, weisen Greig B, Child BB und die amerikanischen Fragmente einen eigentümlichen Zwitterstil auf, indem nämlich alte, ursprüngliche Balladenmotive neben neuen, sekundären aufgenommen worden sind. Diese charakteristische Eigenart läßt sich aus einer sekundären Volksläufigkeit heraus erklären. Von Maine B ist überliefert[133]), daß der gleiche Text (außer einer unbedeutenden Abweichung in Strophe 4, Zeile 3: „hope" statt „faith") sich in einem Edinburgh Broadside-Druck wiederfindet: „printed by J. Sanderson Canongate". Von den beiden Strophen gibt der Ueberlieferer der Musik bekannt, daß sie ihren Ursprung haben „from the pen of a lady resident in Dundee". Diese gedruckte Fassung scheint dann wieder volksläufig geworden zu sein, worauf die verschiedenen Aenderungen und Abweichungen der beiden neuen Strophen hinweisen. BB_4 (Zeile 3) enthält z. B. ein besonders sentimentales Moment; Maine B_5 gestaltet religiöse Reflexionen. Die innere Struktur der neuen Strophen (— wie in Kapitel III unter „Strukturtendenzen" festgestellt wurde — lassen den feineren Sinn für die Eigenart der echten guten Balladenstrophe vermissen, und der Binnenreim in Maine B_4 (Zeile 3) und Greig B_5 (Zeile 3) erscheint als ein bewußtes künstlerisches Gebilde. Ebenfalls hat sich der Rhythmus, vor allem in der Strophe vom „nameless grave" (Maine B_5 und Greig B_6) verschoben, und die

[133]) Barry-Eckstorm-Smyth.

Neigung zum dipodischen Versmass ist deutlich zurückgetreten. Für Greig B ist neben der Zusammenstellung von Motiven primärer und solchen sekundärer Tradition auch eine Motivverschmelzung innerhalb der Strophen charakteristisch: Vgl. Greig B_4 ($_{1-2}$) und N_1 ($_{5-6}$) [Mild > Mill]; Greig B_4 ($_{3-4}$) und H_{22} ($_{3-4}$). Eine Mischung von zwei Motiven stellt z. B. auch die Strophe vom Augenzubinden, die in den Balladen sekundärer Tradition immer in der gleichen Form wiederkehrt (außer Maine A_5) dar. Die beiden ersten Zeilen erinnern an B_{21}, X_{21} (wo dieses Motiv als Motivattraktion erkannt wurde), und die beiden letzten Zeilen sind aus dem Zusammenhang der standard-line von der letzten Bitte Mary's herausgelöst. — Maine A zeigt gegenüber Maine B wichtige, wesentliche Unterschiede; das Motiv des Augenzubindens (Strophe 5) klingt hier noch an die ursprüngliche Motivgestaltung — obgleich in mehr zersungener Form — an; Strophe 4 steht in deutlichem Zusammenhang mit H_3, und im übrigen fehlen die beiden neugestalteten Strophen. Neben dieser Mc Gill'schen Fassung ist die von Mc Caskey zu erwähnen, die einen fast gleichen Text, aber in der Melodie kleinere Unterschiede aufweist[134]). Während für Greig B, Child BB, Maine B, — wie wir sahen — wahrscheinlich eine gemeinsame Quelle anzunehmen ist, scheint Maine A und die Fassung von Mc Caskey eine ältere Tradition darzustellen, die von den sekundären Zutaten unbeeinflußt blieb. — Aehnliche Merkmale treffen für die von Davis überlieferten Fragmente zu, die nur wenige lyrische Abschiedstrophen und zwar in der allgemeinen festen Gestaltung enthalten. Wie in Maine B fehlen auch hier die beiden neuen Motivstrophen, und Davis A_3 klingt z. B. deutlich an Child B_{20} an. Charakteristisch für diese aus Virginia überlieferten Fragmente ist die Hervorhebung der weiten Entfernung von den Eltern (Strophe 1), wodurch die Einsamkeit Mary's noch besonders betont ist. Davis A_4 zeigt den Zusammenhang mit den vorher genannten Fassungen (z. B. mit Maine B_3 Greig B_3). Auch mit Child BB sind größere Uebereinstimmungen zu verzeichnen. Davis A, B sind (außer der oben genannten vierten Strophe) fast wörtlich übereinstimmend und stammen wahrscheinlich von e i n e m Sänger.

Obgleich sich eine Ausgangsform nicht feststellen läßt, kann für die Fassungen der sekundären Tradition — der übereinstimmenden Momente wegen — eine gemeinsame Quelle angenommen werden, wobei jedoch der Abstand im einzelnen verschieden ist: Maine A und die Virginia-Fassungen scheinen ihr z. B. — nach den genannten Merkmalen — noch näher zu stehen als die übrigen Fassungen dieser Gruppe.

Von den übrigen Fragmenten ist noch R und AA, ferner Greig C und Maine C zu nennen, die aber schon früher — in Kapitel II — eingehend bewertet wurden. Maine C gibt, da sich diese Fragmentstrophe sogar in einen völlig neuen Zusammenhang einer anderen Ballade einschieben konnte, ein weiteres Zeichen für die sekundäre mündliche Tradition der M.—H.-Ballade auf amerikanischem Boden.

Zum Schluß werden die Fassungen noch einmal nach ihrer Zugehörigkeit übersichtlich zusammengestellt:

---

[134]) Es wird auf den Schluß der Arbeit verwiesen.

Vorbemerkung:

{ = bes. Zugehörigkeit.
⇄ = Abhängigkeit.
‖ = Abstand.
Kursivdruck = bes. gute Fassung.
⋮ = z. T. zur nächsten Reihe gehörend.

I. Reihe: gute vollständige Fassungen.

{ $\mathcal{A}_{(b)}$ Combs A ‖ $\mathcal{C}$ ‖ E F

$\mathcal{U} \leftarrow$ T ⋮ ‖ $\mathcal{A} \leftarrow$ P $\rightarrow \mathcal{U} \leftarrow$ Q

II. Reihe: Fassungen mit individuellen Eigenarten

{ G I $\underset{(b)}{\leftrightarrow}$ Z ‖ V Y ‖ B $\leftrightarrow$ X ‖ D ‖ H ‖ S ⋮

III. Reihe: gekürzte Fassungen

J—N {J M N} {K L} N ‖ O

IV. Reihe: Fragmente.

a.) Zufällige Restprodukte des Zersingens:
Greig A ‖ W ‖ Z ‖ P Q

b.) Lyrische Monologe.
Sekundäre Tradition: {BB, Greig B, Maine B}
Maine A, { Davis A B}

c.) Kurze lyrische Fragmente:
R ‖ A A

d.) Total fragmentarisch:
Greig C, ‖ Maine C.

B. Herausstellung einer Repräsentation.

Aus allen vorangehenden Kriterien ergab sich, daß die Version C den Anforderungen einer guten alten Volksballade am besten entsprach und sie daher als Repräsentantin vor allen anderen Fassungen der M.—H.-Ballade herausgestellt werden darf. Eine kurze Analyse dieser Version wird ihre Vorzüge — auch gegenüber Version A — deutlich machen.

Zwei knappe, einleitende Strophen machen den Zuhörer mit Handlungsträger und Ort des Balladengeschehens bekannt. Der leise epische Eingang mit dem formelhaften „there lived" ist echt volkstümlich; dabei hat „there" determinierenden Charakter in Bezug auf die Wirklichkeit. Gleich in Strophe 1 zeigt sich ein vorbildlicher Aufbau der Balladenstrophe, in der das wirkungsvolle Gesetz der Dreizahl + Achtergewicht insofern Anwendung findet, als der Schwerpunkt der Aussage auf der jüngsten der drei Töchter beruht. (Zeile 3). Durch „to learn some courtesie" ist das Balladengeschehen eingeleitet, und die Aufmerksamkeit und das Interesse gilt von nun ab der jüngsten der drei Töchter. Schon hierdurch ist sie isoliert herausgestellt und auf ihre Person, ihr weiteres Ergehen, wird im Folgenden weiter eingegangen. Alle Ausführungen drängen intensiv zum Hauptthema hin, und in Zeile 3 und 4 der zweiten Strophe ist bereits das Verhängnis ausgesprochen, und damit der erste Schwerpunkt der Erzählung erreicht. Nun folgen kurz hintereinander zwei sehr eindrucksvolle Szenenbilder, die von plastischer Dauer sind. Die Verzweiflung der jungen, schönen Hofdame kommt in lebendig anschaulicher Darstellung, die unruhige Atmosphäre in den vielen aktiven Verben (went, pull off . . . rowed, threw usf.) wundervoll zum Ausdruck. Ein Geschehen jagt hier in epischer Erzählung bereits das andere, und im Mittelpunkt steht immer nur die eine Handlungsträgerin, was durch den wiederholt aufgenommenen Strophenanfang besonders hervortritt. Die Formelstrophe des Gerüchts, das sich am Hofe verbreitet, bedeutet an dieser Stelle ein retardierendes Moment und bildet eine Ueberleitungsstrophe zur ersten Szene. Sie ist sinngemäß auch an früherer Stelle zu denken (in A ist es z. B. das Einleitungsmotiv); in diesem Zusammenhang läßt sie sich aus der Tendenz zur typischen Durchstrukturierung mit deutlichen Uebergangsstrophen von einer Szene zur anderen erklären. „The highest Stewart of a'" ist eine unpersönliche Namensnennung, in der das Absolute, nicht an reale,, zufällige Umstände gebundene betont wird. Die wiederholte Subjektsaufnahme in Zeile 3: „that Mary Myle s h e goes wi' child", ist echt volkstümlich und hat intensivierende Auswirkung. Schon jetzt werden die Fäden einer Verwicklung gespürt und lassen einen unglücklichen Ausgang ahnen.

Die ausschließliche Konzentration um Mary wird nun durch eine szenische Zweiheit, das Hinzutreten der Königin, abgelöst. Das Gegenspiel beider bringt ein lebhaftes, dramatisches Moment in die Erzählung; Rede und Gegenrede wechseln ständig. Die anklagende, unerbittlich forschende, gesetzmäßige Gerechtigkeit der Königin und das hartnäckige Leugnen Mary's, die hiermit leidenschaftlich ihr Leben verteidigt, bildet den Höhepunkt des Balladengeschehens und des Spannungsmomentes. Das impulsive, treibende Moment, das in der Gegenüberstellung dieser beiden Handlungs-

träger liegt, kommt durch verschiedene stilistische Mittel zu wirkungsvoller Gestaltung. In dem lautmetaphorischen „o" am Anfang der Rede entlädt sich die ganze Gefühlserregung, die, wie es scheint, nicht mehr zu dämmen ist. Die ungeheure Erregung äußert sich ferner in den wiederholten Wortwendungen von „o hold your tongue" oder „busk ye". Das tragische Moment wird dadurch verstärkt, daß in der eiligen, vorwärtsdrängenden Aufforderung der Königin ein grausames Versteckspielen ihres eigentlichen Vorhabens zu sehen ist. Sie hämmert ihr „busk ye", das in drei Zeilen wiederholt aufgenommen wird, in Kopf und Herz Mary's ein. Der Gegensatz der Wertträger wird dann in der Standardline vom Kleidermotiv in tiefer Symbolik gestaltet. In der unbedingten Bevorzugung der leuchtenden, hellen Farbe (das Gold verkörpert die Lebensfreude) liegt ein ergreifendes Symbol der Tragik. Für die innere Struktur bedeutet dieses Kleidermotiv bereits eine Hinleitung zur nächsten Szene, in der diesem aktiven, dramatischen Vorwärtstreiben eine gewisse Spannungslösung folgt.

Das retardierende Moment liegt in der Unterredung Mary's mit den sie beklagenden Leuten. Ueberraschend ist in ihrer Rede das plötzliche Wissen über ihr Schicksal (in Version A ist die Strophenfolge eine andere, und ihre eigentliche Verurteilung ist vorausgestellt). Mary scheint hier mit ihrem Schicksal versöhnt und ist innerlich ganz ruhig. Im Gegensatz dazu folgt aber in Strophe 12 noch einmal eins der plastischen und eindrucksvollen Szenenbilder, in der die ungeheure innere Erregung wieder ganz stark durchbricht. Die Gestaltung dieser Motivstrophe an dieser Stelle bedeutet wieder einmal die Neigung zu einer Gestaltung eines deutlichen Ueberganges von einer Szene zur nächsten. Durch eine wiederanknüpfende Wiederholung in Strophe 10 und 11 ist eine straffe strukturelle Weiterführung bewirkt.

Der Balladenverlauf, der sich vom epischen Eingang zur dialogischen Dramatik weiterentwickelt hat, klingt schließlich in einer subjektiven, lyrischen Form des Monologs aus. Da sich in der Volksballade Intensität durch Quantität ausdrückt, treten die standard-lines von Mary's letzter Bitte und ihren letzten Abschiedsgedanken an die Eltern in jeweiliger Wiederholung auf. Eine tragische Isoliertheit liegt in diesen Worten und läßt den irrationalen Hintergrund des Geschehens deutlich werden. Auffallend ist, daß die Lieblingsstrophe von den „four Maries" fehlt, und der Schluß der Fassung durch eine andere Motivgestaltung des letzten Gedankens an die Königin gebildet wird, wie sie sich auch in anderen Fassungen häufig wiederfindet. Sie ist jedoch noch nicht, wie die Strophe von den „four Maries" zu einer festen standard-line ausgebildet.

Zusammenfassend läßt Version C folgende charakteristischen Merkmale erkennen: Eine Geschlossenheit der Erzählung und der Charaktere ist beispielhaft durchgeführt; der Handlungsträger ist eindeutig bestimmt. Die ganz straffe typische Durchstrukturierung in drei Szenen mit deutlichen Uebergangsstrophen, eine maßvolle Ausgestaltung und Erfüllung der epischen Gesetze, ein feines stilistiches Form- und Maßgefühl hebt die Fassung vor allen anderen heraus. Für den tragischen Wertgehalt ist bestimmend, daß alles Zufällige, an reale Umstände Gebundene fortgelassen und die Tragik ins rein Menschliche, Absolute erhoben ist.

Schluß:
Die Vertonungen der Mary-Hamilton-Ballade.

„But folk-poetry and folk-music are essentially and intimately related, and as a general rule the one is incomplete without the other".

(Greig-Keith, XLIII).

Bei der Betrachtung der metrischen Struktur ergab sich bereits, daß der Rhythmus der M—H-Ballade sprachlich und melodisch bedingt ist, und daß sie wahrscheinlich — wie wohl die englisch-schottische Volksballade allgemein — gesungen worden ist. Leider sind nur wenige und fast ausschließlich neuere Vertonungen überliefert. Eine Melodie ist bei Child[135]) aus Mrs. Harris's MS von 1830 aufgezeichnet (Version J), zwei befinden sich bei Greig-Keith[136]) (A, B), zwei sind aus Maine[137]), (Mc Gill's und Mc Casky's Version) und eine bei Davis[138]) (aus Roanoke-County, November 30, 1923) überliefert. Es ist interessant und zugleich charakteristisch, daß Vertonungen — außer für Version J — sonst nur für Fragmente vorliegen, die, wie wir sahen, ein lyrisches Stimmungsbild enthalten. Der grundsätzliche Unterschied in Sachinhalt und Sinngehalt der J-Fassung von diesen Fragmenten wird sich auch in der Melodieführung bemerkbar machen. Die treibenden Kräfte bei der Bildung von Variationen in der Melodie werden jedoch nicht nur melodisch, sondern vor allem auch psychologisch zu fassen sein. „Dem Sänger, welcher oft Dutzende verschiedener Melodien im Kopfe hat, vermischen sich diese viel eher miteinander als die Texte der Lieder, welche ihm durch den Faden der Handlung oder des Gedankens zusammengehalten werden"[139]). Die Bedeutung der örtlichen Zugehörigkeit der Einzelfassungen wird bei der Betrachtung von vertonten Fassungen in den Vordergrund rücken. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf einer vergleichenden Betrachtung der überlieferten Melodien, wobei jedoch jede als Organismus an sich gewertet wird.

Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung fallen die überaus großen Uebereinstimmungen der Vertonungen der amerikanischen Fassungen und Greig-Keith auf. Da auch Greig-Keith A in der Melodieführung in den gleichen Typus einzureihen ist, liegen also grundsätzlich nur zwei verschiedene, zufällig erhaltene Vertonungen der M.—H.-Ballade vor. Diese sind — trotz formaler Uebereinstimmungen — (zweiteilige Periodik z. B.) — in ihrem

135) Child V, 421.
136) Greig-Keith, 109.
137) Barry-Eckstorm-Smyth, 258 und 262.
138) Davis, 590.
139) Mersmann, 27.

Charakter grundverschieden, wie es sich bereits aus dem Unterschied der mehr lyrisch bestimmten Grundhaltung der Fragmente und der mehr dramatischen der J-Fassung ergab. Dem Vorherrschen des lyrischen Elementes entspricht in der Melodieführung der mehr volksliedhafte Charakter der ersteren Fassungen, dem die düstere schwermütige Art der spezifischen Balladenmelodie von J gegenübersteht.

Das allgemeine Strukturschema des volksläufigen Vierzeilers — der zweiperiodische Verlauf — ist allen Melodien gemeinsam. Die beiden Halbsätze sind durch Pausen deutlich voneinander getrennt. Während die erste Periode melodisch nicht besonders interessant ist und gewissermaßen nur einleitenden Charakter hat, enthält die zweite Periode stets den Höhepunkt und ist von stärkster melodischer Ausdruckskraft. Die innere Zugehörigkeit der beiden Perioden ist in allen Fällen deutlich; auch in J läßt sich eine gewisse Zusammengehörigkeit feststellen. Der Nachsatz der ersten Periode bedeutet gegenüber dem Vordersatz eine freie Entwicklung, und der Vordersatz der zweiten Periode führt die Linie deutlich zu ihrem Höhepunkt. Die Festigkeit in der zweiten Periode ist größer als in der ersten: z. B. in Greig-Keith A und B. Ein Vergleich dieser beiden Fassungen zeigt, trotz einzelner Verschiedenheiten, einen durchaus gleichen melodischen Charakter. Der Vordersatz der ersten Periode ist in A rhythmisch bewegter, in B gleichförmiger, im Charakter elegischer. Der Nachsatz weist dagegen in beiden Fällen große Aehnlichkeit auf. In der zweiten Periode führt der Vordersatz von B melodisch nach oben, während er in A fallenden Charakter hat; der Quintensprung nach unten ist beiden gemeinsam, und ebenfalls das Ausschwingen der Linie zum Schluß. Die Größe des Bogens in beiden Melodieführungen ist gleich, und der Aufbau vollzieht sich auf den Stufen I, IV, V. Dieselbe einfache melodische und rhythmische Struktur gilt auch für die Melodien der amerikanischen Fassungen. Der Wechsel von Tonika und Dominante ist all diesen Vertonungen gemeinsam, und die innere Verwandtschaft, der gleiche melodische Typus unverkennbar. Der beschwerende, plumpere Viervierteltakt von Greig A ist in den anderen Fällen durch einen dreiteiligen Takt, der von größerer Spannkraft ist, ersetzt. Diese rhythmische Umbildung bedeutet also zugleich eine Auswirkung auf den musikalischen Inhalt.

Der musikalische Inhalt „ist ein treulicher Spiegel der Seele, der die feinsten Regungen des Ausdrucks nachbildet und in höchstem Grade vertieft“[140]). Es wurde bereits schon früher — bei der Entstehung von lyrischen Fragmenten — auf das unmittelbare Verhältnis von Wort und Ton hingewiesen. (Die Erhaltung einer lyrischen Fragmentstrophe kann durch das Medium der Musik gedacht werden). Daß auch der Inhalt der Töne mit dem Inhalt der Worte in engem Zusammenhang steht, läßt sich aus Struktur und Rhythmus der Melodien deutlich erkennen. Letzterer ist geradezu ohne die Worte gar nicht zu denken; er ist eng an sie angeschlossen und zeigt kein Eigenleben. Auch dynamisch sind keine Eigenheiten zu verzeichnen. In J sind — echt balladenmäßig — die

[140]) Mersmann, 125.

Worte das Wesentliche, die Melodie ist mehr Rahmen des Ganzen und Ausdruck des Stimmungsgehaltes; sie enthält etwas Deklamatorisches. Wahrscheinlich liegt bei dieser Melodie eine Verwandtschaft mit alten Kirchentonarten vor. Das pentatonische Moment in ihrem Aufbau, die lineare Motivführung, die charakteristischen Quartsprünge – die etwas Vages, Unerwartetes enthalten — der fragende, schwermütige Schluß, all diese Eigenheiten bestimmen diese Melodie vor den anderen deutlich als eine alte Balladenmelodie. In jenen kommt der tragische Charakter nicht mehr zum Ausdruck; sie sind lichtvoller, heiterer, lösender im Charakter. Hier ist alles dramatisch packend, unmittelbar; dort lyrisch, ruhig, fließend — hier ein mehr diatonisches, dort ein mehr akkordisches Ablaufsprinzip. In dem letzteren Melodietypus stellen die beiden Perioden deutliche Ausdrucksantithesen dar: Frage und Antwort. Die Intensität wird gesteigert durch ein bewegtes Ausschwingen der Linie, die im ersten Halbsatz der zweiten Periode um eine ganze Oktave fällt und dann im Grundton wieder zur Ruhe kommt. Dieser unmittelbare Gefühlsausdruck tritt besonders in Greig-Keith B hervor, während er in A durch ein neues Aufsteigen im zweiten Takt der zweiten Periode abgeschwächt ist. Die Melodie aus Maine weist an dieser Stelle Verkleinerungen der Intervalle durch Durchgangstöne auf, die als negatives Moment in der Melodieführung zu bewerten sind. Auch die Melodie aus Roanoke-County (Virginia) zeigt an dieser Stelle eine Milderung der Linie (im ersten Takt der zweiten Periode). Ein weiteres abschwächendes Moment gegenüber Greig-Keith B läßt sich im Auftakt von Greig-Keith A feststellen, wo eine kleine Verschleifung vorliegt. Da auch der Anfang von Greig-Keith B eine typische Balladenfigur darstellt, und der Rhythmus gegenüber A (der hier beinahe marschmäßig klingt) sich dem tragischen Charakter mehr anpaßt, so ist in der Vertonung von Greig B die positivere Bewertung anzusetzen. — Die beiden ersten melodischen Halbsätze der Mc Gillschen und der Casky'schen Version sind harmonisch völlig gleich und zeigen melodisch geringe Unterschiede. Während in ersterer der Auftakt zur Terz führt, bringt er in letzterer schon die Anfangsnote des ersten Taktes; ferner enthält in der ersteren Melodie der letzte Takt eine Terz, in der letzteren eine kleine Sekunde[141]).

Zusammenfassend läßt sich aus der Melodienbetrachtung einmal ein grundsätzlicher Unterschied der J-Melodie von den anderen feststellen — eine balladenmäßige ältere Melodie gegenüber einer moderneren, sang- und volksliedhaften in den übrigen Fassungen — ferner liefert sie den letzten und absoluten Beweis für einen Zusammenhang der Greig-Keith'schen Fassungen mit den amerikanischen. Die ursprüngliche Quelle für die amerikanischen Fragmente der M.—H.-Ballade, so läßt sich rückblickend folgern, ist wahrscheinlich im Norden Schottlands zu suchen.

---

[141]) „Yet as the Mc Casky melody differs in the first two phrases from Mrs. Mc Gill's melody, any influence of print from his source, too is excluded". (Barry-Eckstorm-Smyth, 263).

Lebenslauf.

Ich wurde am 19. April 1908 als Tochter des Drogisten Richard Grasedieck und seiner Ehefrau Elfriede, geb. Prasuhn in Bochum geboren. Bis 1923 besuchte ich das Lyzeum meines Geburtsortes; von 1923—1926 war ich im wissenschaftlichen Internat Stift-Keppel (Siegen); nach zweijährigem Besuche des Oberlyzeums der Elisabethschule zu Marburg legte ich 1928 dort die Reifeprüfung mit gut ab.

Ich studierte besonders Englisch, Deutsch, Geschichte, Musik und Kunstgeschichte. Im SS. 28/29 studierte ich an der Universität Bonn, anschließend bis zum W.S. 30/31 wechselnd an den Universitäten München, Marburg, Berlin, Königsberg. Von da ab weilte ich mit Ausnahme vom W.S. 31/32, wo ich in Köln immatrikuliert war, an der Universität Marburg, wo ich am 8. Nov. 1933 mein Rigorosum cum laude bestand.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Brandl, Deutschbein, Dibelius, Fahrner, Helm, Kutscher, Maync, Mommsen, Nadler, Oncken, Petersen, Rothfels, Schirmer, Schmidt W., Spahn, Spira, Spranger, Wagner K., Walzel, Zechlin. Ihnen allen schulde ich meinen Dank, besonders aber den Herren Prof. Dr. Deutschbein und Privatdozent Dr. W. Schmidt, die mir jederzeit ihre Hilfe und Ratschläge zuteil werden ließen.